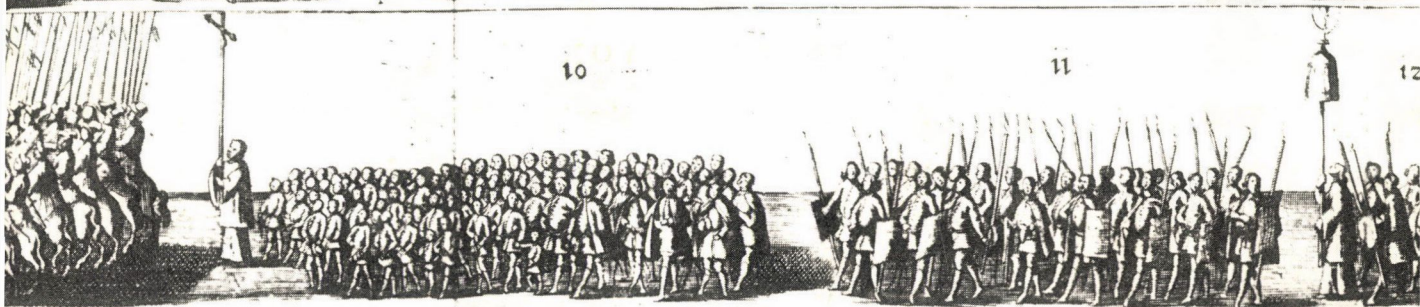
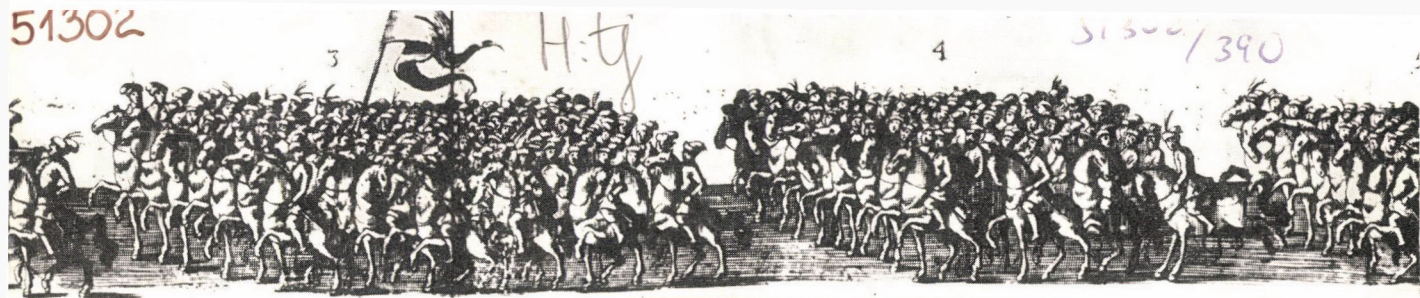


51302

31300/390



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1976 • XXV. ÉVF. I. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1976

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

|                 |  |    |
|-----------------|--|----|
| GALAVICS GÉZA:  | A törökellenes harc és egykorú világi képzőművészetünk. .... | 1  |
| RADOCSAY DÉNES: | Gótikus épületszobrászatunk néhány kérdése. ....             | 41 |

### ADATTÁR

#### MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

|               |                             |    |
|---------------|-----------------------------|----|
| LÁSZLÓ GYULA: | Deéd Ferenc művészete. .... | 55 |
| SZIJ REZSŐ:   | Teleki Ralph. ....          | 60 |

### KÖNYVSZEMLE

|              |   |    |
|--------------|---|----|
|              | <i>Kiss Ákos</i> ism.: Blanche R. Brown: Anticlassicism in greek Sculpture of the fourth Century B. C. New York University Press. New York 1973. .... | 63 |
|              | <i>Kiss Ákos</i> ism.: Máté Major: Geschichte der Architektur. I. Akadémiai Kiadó, Budapest 1974. ....  | 64 |
|              | <i>Perehazy Károly</i> ism.: Sárádi Kálmán: Művészi kovácsolás. Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1975. ....   | 66 |
| BEDŐ RUDOLF: | Az 1973 évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. ....   | 70 |

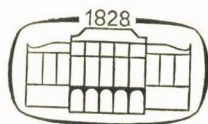


51302

51302

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXV.  
~~XXIV.~~ ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST







# TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1976. ÉVI KÖTETÉHEZ

|   |         |
|---|---------|
| Bajomi Lázár Endre: A Tinayre-fivérek .....   | 349—351 |
| Bedő Rudolf: Az 1973. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje .....   | 70—73   |
| Bibó István: ism.: Budapest története III. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó 1975 .....  | 363—364 |
| Brown, R. Blanche: Anticlassicism in greek Sculpture of the fourth Century B. C. New York University Press. New York 1973 ism. Kiss Ákos .....                            | 63—64   |
| Budapest Története III. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. ism. Bibó István .....   | 363—364 |
| Czagány István: A Hunyadi-ház tagjainak eredeti arcképei a budavári főtemplomban .....  | 95—100  |
| Dercsényi Dezső ism.: Mojzer Miklós: M. S. mester passióképei az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Magyar Helikon, Corvina Kiadó 1976 .....                                | 366     |
| Entz Géza: Magyarországi művészet 1470 és 1630 között .....   | 269—272 |
| Entz Géza opponensi véleménye Gerő Győző „Az oszmán—török építészet magyarországi emlékei” című kandidátusi értekezéséről .....   | 356—357 |
| Galavics Géza: A törökellenes harc és egykorú világi képzőművészetünk .....   | 1—40    |
| Garas Klára: Magyarországi barokk művészet .....  | 273—280 |
| Gerő Győző válasza „Az oszmán—török építészet magyarországi emlékei” című kandidátusi értekezésének vitáján .....   | 359—361 |
| Gerszi Teréz: Goltzius-tanulmányok .....  | 84—89   |
| Gerszi Teréz: Jan Speckaert ismeretlen rajzai .....   | 339—348 |
| Gombos Károly: Régi türkmén szőnyegek .....   | 175—217 |
| Hallenberger Kinga, Sz.: Gyurkovits Ferenc .....  | 352—355 |
| Harasztiné, Takács Marianna válasza „Spanyol életképfestészet a 17. században” című művészettörténeti tudományok doktori értekezésének vitáján .....                      | 261—264 |
| Katona Imre: Az MS-műhely és a bányavárosok iparművészete I. .....  | 321—338 |
| Kiss Ákos ism.: Blanche R. Brown: Anticlassicism in greek Sculpture of the fourth Century B. C. New York University Press. New York 1973. ....                            | 63—64   |
| Kiss Ákos ism.: Máté Major: Geschichte der Architektur I. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974. ....   | 64—66   |
| Koós Judit: Kozma Lajos munkássága, Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. ism.: Visy Lajosné .....  | 364—366 |
| László Gyula: Deéd Ferenc művészete .....   | 55—59   |
| Lazarev, V. N.: Régi európai mesterek, Moszkva, 1974 ism.: Ruzsa György .....   | 265—266 |
| Lazarev, V. N.: Bizánci festészet, Moszkva, 1971 ism.: Ruzsa György .....   | 266—268 |
| Major, Máté: Geschichte der Architektur I. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974. ism.: Kiss Ákos .....   | 64—66   |
| Magyar Kálmán: A középkori Báthori-várkastélyok kályháiról .....  | 101—109 |
| Mojzer Miklós: M. S. MESTER passióképei az Esztergomi Keresztény Múzeumban, Magyar Helikon, Corvina Kiadó 1976. ism.: Dercsényi Dezső .....                               | 366     |
| Molnár József: Szulejmán szultán dzsámija Szigetvárott .....  | 90—94   |
| Molnár László: A Herendi Porcelángyár munkásai .....  | 110—123 |
| Muradin Jenő: Ferenczy Béni Erdélyben .....   | 234—241 |
| Muradin Jenő: Ferenczy Noémi (Egy művészpálya erdélyi fejezete) .....   | 242—251 |
| Perehazy Károly ism.: Sáradi Kálmán: Művészi kovácsolás. Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1975. ....  | 66—69   |
| Perényi József opponensi véleménye Gerő Győző „Az oszmán—török építészet magyarországi emlékei” című kandidátusi értekezéséről .....                                      | 357—359 |
| Pogáyné Balás Edit opponensi véleménye Harasztiné Takács Mariann „Spanyol életképfestészet a 17. században” című művészettörténeti tudományok doktori értekezéséről ..... | 258—261 |
| Pogáyné Balás Edit: Mantegna metszeteinek antik szobor előképei .....   | 293—315 |
| Radocsay Dénes: Gótikus épületszobrászatunk néhány kérdése .....  | 41—54   |
| Ruzsa György ism.: V. N. Lazarev: Régi európai mesterek, Moszkva, 1974. ....  | 265—266 |
| Ruzsa György ism.: V. N. Lazarev: Bizánci festészet, Moszkva, 1971. ....  | 266—268 |
| Sáradi Kálmán: Művészi kovácsolás. Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1975. ism.: Perehazy Károly .....   | 66—69   |
| Soproni Sándor: Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1975. évi működéséről .....  | 362     |
| Svidkovszkij O.: Háborús és győzelmi emlékművek .....   | 75—83   |
| Szűj Rezső: Teleki Ralph .....  | 60—62   |
| Tolnai Gábor opponensi véleménye Harasztiné Takács Mariann „Spanyol életképfestészet a 17. században” című művészettörténeti tudományok doktori értekezéséről .....       | 252—255 |
| Tóth Sándor: Változatok egy műértelmezés témájára .....   | 127—138 |
| Vaddsi Erzsébet: A magyar művészettörténeti irodalom 1973. évi bibliográfiája .....   | 139—174 |
| Vayer Lajos: Radocsay Dénes (1918—1974) .....   | 125—126 |
| Vayer Lajos opponensi véleménye Harasztiné Takács Mariann „Spanyol életképfestészet a 17. században” című művészettörténeti tudományok doktori értekezéséről .....        | 255—258 |
| Vayer Lajos: Galeotto Marzio ismeretlen képmása .....   | 316—320 |
| Visy Lajosné ism.: Koós Judit: Kozma Lajos munkássága, Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. ....   | 364—366 |
| Zádor Anna: A felvilágosodás korának művészete .....  | 281—292 |
| Zolnay László: A cseh Luxemburg-ház kőcímere s kőkorona-töredék a budavári újabb ásatás leletei között .....  | 218—233 |



# MUTATÓK

*A dőlt számok képekre utalnak*

## MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aachen, Kincstár, Lothar kereszt 127, 127  
 Abbinga, II. világháború hőseinek emlékműve 77, 82  
 Almakerék, Apafi kastély 104  
 Alsósebes, kúria 104  
 Amiens, katedrális 71  
 Amsterdam, Rijksmuseum, Goltzius: Vertumnus és Pomona 87  
 — — — Adonis születése 85  
 — — — Jan Speckaert: Venus, Amor és Mars 341, 341, 347  
 Arezzo, Museo, Vasari: Szt. Rókus 345  
 Ashabad, Szőnyegmúzeum 180, 193, 217  
 — Türkmén Képzőművészeti Múzeum 193, 194, 208, 217  
 Athén, Akropolis 170  
 — — — Erechteion 63  
 — — — Parthenon 63  
 — — — múzeum, Dexileos stélé 63  
 Atri, székesegyház 263  
 Avranche, könyvtár, Szt. Mihály miniatúra 137
- Badacsony, Egry József emlékműzeum 155  
 Bajmóc, Pálffy vár 274  
 Bajom, vár 144  
 Bakabánya, tpl. dombormű 50, 51, 52  
 Balassagyarmat, galéria 160  
 Balatonföldvár, tpl. 56  
 Banská Bystrica I. Besztercebánya  
 Banská Stiavnica I. Selmecebánya  
 Barcs, középkori bődönhajó 142  
 Bardejov I. Bártfa  
 Bártfa, Szt. Egyed tpl. 97, 98, 99, 100  
 — — — Kassai István arcképes gyámkő 98  
 — — — zárókövek 41, 47, 49  
 Bártfaújfalú, udvarház 104  
 Bazel, Múzeum 210  
 Bayonne, Musée Bonnat, Tiziano: Rodrigo megszabadítja Angelicát 88, 88  
 Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum 159, 163  
 Belgrád, múzeum 210  
 — Modern Művészet Múzeuma 170  
 — Nemzeti Múzeum 170  
 Bellye, Savoyai kastély 275  
 Berki, tpl. szentségház 52, 53  
 Berlin, Staatliche Museen 71, 347  
 — — — Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinet, Goltzius: Szt. Katalin eljegyzése 85  
 — Treptow, park II. világháború hőseinek emlékműve 76, 77  
 — Wittschek Galerie 248  
 Berzevicei, Berzeviczy kastély 104  
 Besztercebánya evangélikus tpl. 363  
 — Szt. Egyed tpl. emeleti kápolna 42, 43  
 — — Szt. Borbála kápolna 47  
 — — támpillér 42, 42, 49  
 — Szlovák Nemzeti Felkelés Emlékműve 77, 80  
 Biskupin, vaskori ásatás 64  
 Bokhara, Ark Múzeum 190, 217  
 — Taki-Zurgaran bazár kupolája 176
- Bóly, udvarház 104  
 Borostyánkő, Batthyány kastély 274  
 Borsi, Rákóczi kastély 104, 108  
 Bozók, apátság 104  
 Bratislava I. Pozsony  
 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum 84  
 — — — Goltzius: Mars és Venus 84—87, 84  
 Bréma, Focke Museum 70  
 Breszt, II. világháborús Erőd emlékmű 77, 78, 80  
 Brüsszel, Musée des Beaux-Arts, Goltzius: Ceres és Bacchus 85, 85  
 Buchenwald, II. világháború mártírjainak emlékműve 77, 80, 81  
 Budapest, Aquincum, Hercules villa 155  
 — — — múzeum 146  
 — — — Septimus Flaccus oltárköve 146  
 — Átrium ház 366  
 — Bazilika 68  
 — Belvárosi tpl. 283, 287, 288  
 — Budapesti Történeti Múzeum 44, 220—233  
 — — Aranyhajú hölgy (ltsz.: 75.1.50) 222, 222, 223, 223, 227  
 — — — Drapéria töredék 225  
 — — — Gótikus férfiszobor feje (ltsz.: 75.1.8) 220  
 — — — (ltsz.: 75.1.43) 221, 225  
 — — — Gótikus nőalak feje (ltsz.: 75.1.48) 220, 221, 228  
 — — — „Graciális” csoport, Fehér Madonna torzó (ltsz.: 75.1.30) 227, 229  
 — — — Mellvértés lovag torzója (ltsz.: 75.1.75) 226  
 — — — Nőalak (ltsz.: 75.1.20) 226, 227  
 — — — Háromkirályok egyike, szoborfő (ltsz.: 75.1.44) 221, 223  
 — — — Koronás nőalak 224, 225, 226—229, 232  
 — — — Kőcimer fekete-arany festéssel (ltsz.: 74.30) 230, 231  
 — — — Kucsma férfialak (ltsz.: 75.1.42) 228  
 — — — Leányfejes gyámkő 222, 227  
 — — — Lovag (ltsz.: 75.1.4) 223, 228  
 — — — (ltsz.: 75.1.8) 225  
 — — — Magyar kettőskeresztes felségjelvény (ltsz.: 75.1.15) 229, 230, 233  
 — — — Mondatszalogot tartó kéz (ltsz.: 75.1.67) 228, 229  
 — — — Püspökalak (elnagyolt, ltsz.: 75.1.6) 225  
 — — — ltsz.: 75.1.16) 225, 227, 227, 232  
 — — — Püspöksüveg 222, 223  
 — — — részletrajz 223  
 — — — Sisakot tartó herold (ltsz.: 75.1.29) 223, 224, 225, 230, 232  
 — — — Szentkirály fő (ltsz.: 75.1.41) 225  
 — — — Szoborfő, száját kiáltásra nyitó (rajz, ltsz.: 75.1.45) 221, 222, 225  
 — — — Torzó (ltsz.: 53, 2699) 232  
 — — — Úr (ltsz.: 75.1.22) 230, 231, 232  
 — — — Vak-pajzsot tartó kéz (ltsz.: 75.1.7) 229  
 — — — Budavári domonkos tpl. 151  
 — — — Budavári ferences tpl. 141  
 — — — Budavári Palota 158, 163, 270, 275  
 — — — 1974. évi ásatás helyszínrajza 219  
 — — — királyi házikápolna 226  
 — — — lovagterem 233



- — régi királyi palota 218, 232  
 — — Strobl Alajos: Mátyás kút 99  
 — — Zsigmond-kori királyi vár 105  
 — I. Corvin tér 3. 146  
 — V. Deák Ferenc u. 15. kapurács 68  
 — Déli pályaudvar 144  
 — I. Dísz tér 8. 141  
 — Domonkos kolostor (egykori) V. Váci u. 47. 364  
 — Domonkos tpl. 363  
 — Erkel színház 148  
 — Ernst múzeum 157—159, 161, 163, 166, 167, 239, 245, 250  
 — Fehérvári úti avar temető 142  
 — Fészek klub 159—163  
 — Gellérthegy, Kisfaludi Stróbl Zsigmond: Felszabadulási emlékmű 77  
 — Gresham ház kapu 68  
 — Hadtörténeti múzeum 163  
 — I. Hess András tér 2. 143  
 — Hilton szálló 141, 144  
 — Hopp Ferenc Keletázsiai múzeum 154—155, 164, 167, 169, 185  
 — Invalidus palota 275, 276  
 — Iparművészet Iskola 352  
 — Iparművészeti Főiskola 125, 153, 154, 157, 159, 162, 164, 166, 167, 169, 172, 175, 176, 178, 180—183, 190, 192, 195, 207, 208, 215—217, 335  
 — Iparművészeti Múzeum 335  
 — — Arabacsi-türkmen szőnyegtáska (csoval) ltsz.: 24.372) 205  
 — — Besir szőnyeg, Türkmenisztán (ltsz.: 18.158) 197, 198  
 — — — (ltsz.: 72.83.1) 197  
 — — — (ltsz.: 70.14.1) 198  
 — — — (ltsz.: 75.42.1) 198  
 — — Besir vagy Kizil-Ajak szőnyeg, Türkmenisztán ltsz.: 20.873) 197, 198.  
 — — Drentwett, Philipp Jakob: Disztál a vezekényi csata emlékére 23, 27, 37, 39  
 — — Erszári-türkmen szőnyeg (ltsz.: 51.391) 199  
 — — — töredék (ltsz.: 24.357) 197  
 — — — (ltsz.: 74.63.1) 207  
 — — — (ltsz.: 20.851) 207  
 — — — (ltsz.: 73.105.1) 207  
 — — — (ltsz.: 75.253) 207  
 — — Erszári-türkmen engszi (jurtaajtó függöny) (ltsz.: 20.837) 200, 201  
 — — — (ltsz.: 55.174.1) 200, 201  
 — — Jomut-türkmen, (?) gyermekpólya (ltsz.: 20.846) 201  
 — — — kapunuk (jurtaajtó keret függőnye) (ltsz.: 54<sup>6</sup>2846.1) 201, 201  
 — — — khurdzsín (nyeregátáska) (ltsz.: 52.168.1) 202, 202  
 — — — öv (ltsz.: 52.3412.1) 201  
 — — — szőnyeg (ltsz.: 20.880) 196  
 — — — — (ltsz.: 14.749) 196, 196  
 — — — — (ltsz.: 54.196) 196, 196  
 — — — — (ltsz.: 55.7.1) 197, 197  
 — — — — táska (csoval) (ltsz.: 50.24) 204, 205  
 — — — — — (ltsz.: 50.19) 203  
 — — — — — (ltsz.: 53.4622) 203, 204  
 — — — — — (ltsz.: 54.2099.1) 204  
 — — — — — (ltsz.: 24.440) 204  
 — — — — — (ltsz.: 24.441) 204  
 — — — — — (ltsz.: 50.25) 206  
 — — — — — (ltsz.: 24.443) 206, 206  
 — — — — — (torba) (ltsz.: 24.364) 206, 206  
 — — — — — töredék (ltsz.: 54.2617.1) 206  
 — — — — — szövött szőnyeg (ltsz.: 20.819) 197  
 — — — — — szőnyegtáska (csoval) 206  
 — — Jomut vagy csandor-türkmen engszi (jurtaajtó függöny, ltsz.: 51.385) 100, 200  
 — — Jomut vagy tekke-türkmen engszi (ltsz.: 20.841) 199  
 — — — szövött és hímzett szőnyeg (ltsz.: 20.850) 206  
 — — Kizil-ajak-türkmen engszi (jurtaajtó függöny) (ltsz.: 20.843) 200  
 — — — szőnyeg (ltsz.: 24.521) 199, 199  
 — — — táska (csoval) (ltsz.: 50.26) 205  
 — — Szalor-türkmen szőnyeg (ltsz.: 69.1231.1) 194, 194  
 — — — szőnyegtáska (csoval) (ltsz.: 20.780) 203  
 — — — — (ltsz.: 50.22.1) 202, 203  
 — — — — (töredék, ltsz.: 56.222.1) 202, 203  
 — — Szárik-türkmen szőnyegtáska (csoval) (ltsz.: 14.786) 203, 203  
 — — — töredék (ltsz.: 54.2034.1) 203  
 — — Tekke-türkmen engszi (jurtaajtó függöny) (ltsz.: 51.384) 199  
 — — — — (ltsz.: 69.1226.1) 199, 199  
 — — — szőnyeg (ltsz.: 20.882) 194  
 — — — — (ltsz.: 53.160) 194  
 — — — — (ltsz.: 52.350.1) 194  
 — — — — (ltsz.: 61.870.1) 195  
 — — — — (ltsz.: 54.2108.1) 195  
 — — — — (ltsz.: 20.881) 195, 195  
 — — — — (ltsz.: 50.18) 195, 196  
 — — — — táska (csoval) ltsz.: 24.434/205  
 — — — — — (ltsz.: 69.1228.1) 204, 205  
 — — — — — (ltsz.: 24.360) 204, 205  
 — — — — — (ltsz.: 24.359) 205  
 — — — — — töredék (ltsz.: 14.615) 205  
 — — — — — torba (ltsz.: 54.2033.1) 204, 205  
 — — — — — tevemelldisz (ltsz.: 52.168.1) 202, 202  
 — — — — vagy jomut türkmenjolami (jurtát rögzítő kötélsv) ltsz.: 50.46 202, 202  
 — — — — — (ltsz.: 57.715.1) 202  
 — — — szőnyegtáska (csoval) ltsz.: 50.21 205  
 — Károlyi palota 56  
 — Kén u. — Stéger ház 144  
 — Kiscelli múzeum 164  
 — Közlekedési múzeum 155  
 — Lánchíd 143  
 — Mátyás tpl. 44, 95, 96, 97, 99, 100  
 — — Mátyás torony 95, 97, 98, 100  
 — — Oszlopfő, Kassai István arcképével 95, 97, 98, 100  
 — — — Hunyadi János arcmásával; 95, 96, 96, 97, 100  
 — — — Hunyadi Mátyás és László arcmásával 95, 96, 96, 97, 100  
 — — Szt. László kápolna 99  
 — — Szt. Mihály kápolna 99  
 — Magyar Nemzeti Galéria 99, 125, 147, 155, 158—164, 167, 172, 237, 241  
 — — Ferenczy Béli: 237, 241  
 — — — Dévi 237  
 — — — Noémi 237, 239, 241  
 — — — Ülő kínai 237, 241  
 — — Ferenczy Károly: Hármaskép 242, 250  
 — — — Hegyi beszéd 235, 241, 242  
 — — — Józsefet eladják testvérei 235  
 — — — Kettős arckép 242, 250  
 — — Markó Károly: Visegrád 289  
 — — MS mester: Visitatio 322—327, 323, 332, 333  
 — Magyar Nemzeti Múzeum 14, 30, 37, 38, 48, 59, 137, 143, 149, 155, 164  
 — — Ismeretlen festő: Zrínyi, Nádasdy és Frangepán arcképe és kivégzése 31  
 — — Lúdaspusztai kereszt 127—129, 134—137  
 — — Nádasdy Ferenc arcképe 19  
 — — Palástdísz 128, 128  
 — Martinelli tér, Rózsavölgyi Zeneműbolt 365  
 — Millenniumi emlékmű 351  
 — Munkásmozgalmi múzeum 218  
 — Múcsarnok 61, 157—164, 166, 167, 215  
 — Nagytétény, Grassalkovich kastély 277  
 — VII. Nefelecs u. 49. ajtórács 67  
 — Nemzeti Szalon 56, 61, 241, 251, 351  
 — Néprajzi múzeum 155  
 — Opera 56, 351  
 — Orczy ház 144  
 — I. Országház u. 10. 68  
 — Pálos tpl. 275  
 — Petőfi Irodalmi Múzeum 147, 159—164



- Postamúzeum 155
- Postatakarékpénztár 66
- Rácz gyógyfürdő 143
- Régi Vármegyeház 143
- VIII. Rákóczi út 5. lunettarács 67
- Rózsák tere tpl. áldozórács 67
- Rókus tpl. 143
- Rudas fürdő 93
- I. Szt. Háromság oszlop 276
- Szt. Lőrinc tpl. 143
- Szépművészeti Múzeum 48, 73, 99, 125, 154, 155, 161, 167—169, 171, 252, 255, 264, 265, 322, 325, 335, 366
- — Orrente, Pedro: Emmausi vacsora 257
- — Speckaert Jan: Ábrahám és Izsák 344, 344, 348
- — — Adonis halála 345, 345, 346, 348
- — — Angyali üdvözlét 339, 345, 345, 346, 348
- — — Az Egyház diadala I. 343, 344, 348
- — — — II. 343, 344, 348
- — — Ceres, Venus és Bacchus 342, 343, 348
- — — Diana és Akteon 342, 343, 348
- — — Krisztus a kereszten 339, 339, 347
- — — Menekülők 346
- — — Özönvíz 339, 340, 347
- — — Peruzzi után: A nagy medve 342, 343, 347
- — Szerb u. 21. Klarissza tpl. 363
- — Szervita tpl. és kolostor 143
- — I. Tárnok u. 9—13. 142, 232
- — — 14. 143
- — — 18. 68
- — Új városháza 143
- — Vajdahunyad vár 145
- — Városmajori tpl. 56, 57
- — Várszínház 145
- — Wodianer palota 56
- — Zeughaus 276
- Budaszentlőrinc, Pálos kolostor 97, 100, 146
- — szentségház 97, 99
- Bukarest, Athenaeum palota 170
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, Tizian: Venus a lant játékos 88
- — — Foggs Museum of Art 175, 210, 216, 348
- Castelseprio, Santa Maria tpl. freskók 266—268
- Cece, Csók István emlékműzeum 155
- Chartres, Székesegyház 243, 244, 250, 251
- Cluj I. Kolozsvár
- Csejte, Báthori várkastély 105
- Csiksomlyó, ferences tpl. oltár 274
- Csütörtökhely, Zápolya kápolna 49
- Darnycijikij, II. világháborús emlékhely komplexum 77—79
- Debrecen, Déry Múzeum 171, 172
- — — Munkácsy: Krisztus Pilátus előtt 60
- — — Egyetem, galéria 164
- — — Nagytemplom 285, 286
- Dendera, tpl. 64
- Deutsch-Altenburg, Afrika múzeum 57
- Diósgyőr, várkastély 103, 107, 143
- — pálos kolostor 143
- Drezda, Képtár 255
- — — Tintoretto: Zenélő nők 85
- — — Kupferstichkabinet, Goltzius: Fekvő nő 87, 87, 88
- Dunaföldvár, öregtorony 141
- Düsseldorf, Kunst Museum 71
- Edelény, kastély 143
- Edfu, tpl. 64
- Egeg, tpl. zárókő I. 50
- — — II. 50
- Eger, Dobó István vármúzeum 164
- — — Jezsuita tpl. 67
- — — Liceum 278, 286
- — — Múzeum 108, 141, 143, 146, 152, 155, 169
- — — Püspöki palota 67, 106, 109
- — — Török fürdő 357
- — — Vár 106—108, 143
- — — székesegyház 143
- El Amwrna, palotaépítészet 64
- Eleusis, palotaépítészet 65
- Eperjes, plébánia tpl. zárókő 43, 44, 50
- Epidauros, Asklepieion szentély 63, 64
- Esnunna, palotaépítészet 65
- Esztergom, Balassa Bálint múzeum 158
- — — Bazilika 143
- — — Kincstár: Mátyás kálvária 152
- — — Porta Speciosa 137
- — — Érseki palota 106, 109
- — — Keresztény múzeum 155, 159, 168, 366
- — — Cranach: Madonna 323
- — — Liezen-Mayer Sándor: Szt. Család 323
- — — Madonna torzó 228, 232
- — — M. S. mester: Feltámadás 323, 325, 334
- — — Kálvária 321, 322, 323
- — — Keresztvitel 323, 324
- — — Olajfák hegye 321, 323, 324, 332
- — — Királyi vár, kápolna 99, 147
- — — Vármúzeum 145
- Feldebrő tpl. 56, 58
- Felsőbaranya, kastély 104
- Felsőméra, kúria 105
- Fertőd, kastély 277, 282
- Fidenza, Borgo S. Donnino timpanon dombormű 137
- Firenze, Museo del Bigallo 71
- — — Palazzo Vecchio 166, 256
- — — Studiolo 344
- — — S. Maria Novella 71
- — — Uffizi 72, 257, 304
- — — Jan Speckaert: Részlet a vénnek megkövezéséből 340, 340, 347
- — — Tiziano: Pihenő Venus 343
- Fogarás, várkastély 104, 105
- Fony, kastély 104
- Frakno, vár 31, 34, 36, 39, 40
- — — Ismeretlen festő: A négy Esterházy nagyszombati temetése 33
- — — Csata Érsekújvárnál 34, 40
- — — Esterházy Ferenc portréja 35
- — — Lakompaki csata 35, 40
- — — Pápa visszafoglalása 35
- — — Pápát elfoglalják a törökök 34
- — — Vezekényi csata 32
- Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, Jan Speckaert: Dávid diadala 344
- — — Kivonulás 344
- — — Történeti Múzeum 70
- Freuenberg, Havi Boldogasszony kápolna 329—330, 333, 335—337
- Frunze, Iparművészeti Múzeum 211
- Füzér, Báthori vár 105
- Gács, Grassalkovich kastély 277
- Gagybátori, várkastély 104, 108
- Garamszentbenedek, apátság 47
- Gelnica I. Gölcnibánya
- Genf, Palais Eynard 166
- Genova, St. Bartolomeo degli Armeni 50
- Gnesen, Dóm 71
- Gödöllő, Grassalkovich kastély 277
- Gölcnibánya, tpl. zárókő 47, 50
- Győr, Frigyláda szobor 276
- — — Jezsuita tpl. 14, 56
- — — Patrona Hungariae oltárkép 22, 38
- — — Nádorvárosi ref. tpl. 68
- — — Székesegyház, Héderváry kápolna 146
- — — Xantus János múzeum 142
- — — Zichy ház 276



Gyula, Ferenczy Béni: Petőfi Sándor 240  
Gyulafehérvár, Székesegyház, dombormű 137

Hajdúböszörmény, Képtár 155, 164  
Hajdúszoboszló, Bocskai István múzeum 155  
Halberstadt, Dóm kincstár, faliszőnyeg 137  
Halikarnassos, Mausoleum 63, 64  
Hampton Court, Képtár, Tintoretto: Három mûzsa 85  
Hanusevce nad Toplon l. Topolyhanusfalva  
Harlin l. Hazslin  
Hatiny, II. világháborús emlékfalu 77, 79, 81, 82  
Hatvan, Grassalkovich kastély 277  
Hazslin, tpl. 53  
— — gyámkövek 51  
Herend, Porcelángyár múzeum III—II8, II4, 122  
— — Áttört szélű tál (ltsz.: 180) II4  
— — Csemegés tányér (ltsz.: 156) II7  
— — Csészealj (ltsz.: 1537) II8  
— — — (ltsz.: 556) II2  
— — Disztányér (ltsz.: 164) II7  
— — — Ozier modell (ltsz.: 286) II5  
— — Empire váza (ltsz.: 88) II3  
— — — ltsz.: II2  
— — Lapos tányér (ltsz.: 155) II8  
— — — (ltsz.: 589) II6  
— — Pecsenyész tál (ltsz.: 904) II6  
— — Porcelánlap Fischer Mór arcképével (ltsz.: 181) III  
— — — ism. férfi arcképével (ltsz.: 182) III  
— — Szószos csésze (ltsz.: 674) II4  
— — Tányér Ozier modell (ltsz.: 2074) II2  
— — Tintatartó (ltsz.: 149) II3  
— — Vizeskorsó (ltsz.: 15) II5  
Héthárs, tpl. zárókövek 45, 50  
Hildesheim, Dóm, kincstár, miniatura 137  
Hódmezővásárhely, Tornyai múzeum 160, 165, 167  
Hokovce l. Egeg  
Hollabrunn, tpl. 57, 58  
Hollókő, Kossuth u. 76. 145  
Hontszentantal, kastély 277  
— tpl. 322, 325  
— — M. S. mester: Jézus születése 323, 332, 333  
— — szárnyasoltár 366  
Hrabusice l. Káposztafalva

Igló, tpl. 47  
Ivánka, kastély 277

Ják, tpl. 143, 172  
Jászberény, Rozália kápolna 143  
Jászó, tpl. és kolostor 282  
Kabold, Udvarház 104  
Kalinyingrád, Vörös Hadsereg emlékmű 76, 77  
Kalocsa, székesegyház 275, 363  
Kaposvár, Rippl-Rónai múzeum 108, 165  
— — Somogyi képtár 162  
Káposztafalva, tpl. gyámkő 46, 50  
Karkó, Thököly udvarház 105  
Karl Marx Stadt, Várostitörténeti Múzeum 166  
Kassa, Szt. Erzsébet dóm 98—100, 350  
— — Cromer kápolna 97  
— — Mihály kápolna 41, 47, 49  
— Szlovákiai galéria 170  
Kassel, Tapéta múzeum 71  
Kazimierszkdolna, Visztula hadmûvelet emlékműve 77  
Kecskemét, Katona József múzeum 79, 162, 163, 165  
— Piarista tpl. 363  
Keresztfalu, tpl. gyámkő 46, 50  
Keszthely, Balaton múzeum 165  
— végvár 143  
Kiskomárom, tpl. 56  
Kiskőrös, Petőfi tér 1. 146  
Kismarton, Eszterházy kastély 5, 23, 37, 40, 274, 275, 286

Kisoroszi, tpl. 143  
Kisszeben, tpl. 53, 54  
— — angyal 53  
— — zárókő 52  
Kisvárd, vár 107  
Kolozsvár, Művészeti múzeum 166  
— — Ferenczy Béni: Avasi paraszt 237, 238, 238, 240, 241  
— Szt. Mihály tpl. 61  
Kolpach, tpl. 323, 324  
Komanai, kastély 105  
Kom Ombo, tpl. 64  
Konstantinápoly, Nagy palota, mozaik 267  
Kosice l. Kassa  
Köpcsény, kastély 275  
Körmöcbánya, Belváros, faragott ablak 53, 54  
— vár tpl. gyámkő 46, 50  
Környe, avarkori temető 142  
Kőszeg, Kőpönyeges Madonna tpl. 56, 58  
Krakkó, Nemzeti Múzeum 73  
Kremnica l. Körmöcbánya  
Krikvca Ves l. Keresztfalu  
Krussevac, II. világháború hőseinek emlékműve 82  
Kurszk, II. világháború hőseinek emlékműve 77  
Leningrád, Állami Orosz múzeum 190, 208, 217, 268  
— Diadalív 76  
— Dicsőség körút 77, 83  
— Ermitázs 167, 255, 264  
— — Antonio Puga: Kösörűs 264  
— — — Szegények leveze 264  
— — — Taberna 264  
— Ladizsszki tó, „Életút” emlékmű 83  
— Pisztkarevszki temető emlékműve 77  
Leon, San Izidoro tpl. 72  
Levoca l. Lőcse  
Lidice, II. világháborúban lerombolt város emlékműve 77, 81  
Lipany l. Héthárs  
London, British Museum 304, 348  
— — Bacchikus szarkofág 315  
— — Mantegna: Mars, Venus, Diana 303, 313, 314  
— Victoria and Albert Museum 190  
— Loretto, Szervita kolostor 37, 273, 274  
— Lőcse, Minorita tpl., sekrestye, gyámkő 44, 50  
— Szt. Jakab tpl., gyámkő 47, 51  
Lübeck, Dóm 70

Madrid, Accademia di San Fernando 257  
— Sagrada Familia 168  
Magyarbél, kastély 275  
Magyarszecsöd, rk. tpl. 145  
Mainz, dóm 71  
Majdanek, II. világháború hőseinek emlékműve 78, 80, 81  
Makovicza, Rákóczi kastély 104  
Máramaros, Megyei Múzeum, Ferenczy Béni: Egy agyagmûves portréja 238, 238, 240, 241  
— — Ferenczy Noémi: Fahordó nő 250  
— — — Korhadts fa 246, 250  
— — — Vizesés 249, 250  
Mecseknádasd, Szt. István tpl. 146  
Milano, Ambrosiana, Pisanello: Monte Cavallo dioszkur 296, 304  
— Brera, Mantegna: Politico di San Luca 312  
Minszk, Dicsőség Kurgán 77, 80  
Miskolc, Herman Otto Múzeum 107, 108, 141, 143, 152  
— Képtár 155, 157—160, 165, 167  
Monok, kastély 104  
Montpellier, Musée Fabre 72  
Mostar, II. világháború hőseinek emlékműve 77  
Moszkva, Keleti Kultúrák múzeuma 208, 209, 217  
— Puskin múzeum 72, 166  
— Tretyakov képtár, Andrej Rubljov: Keresztrefeszítés 268



- München, Alte Pynakotheka 352  
 — — Tintoretto: Vulkán meglepi Marsot és Vénuszt 86, 86  
 — Staatliche Graphische Sammlung, Jan Speckaert: A pásztorok imádása 24, 245, 246, 248  
 — — — Krisztus a kereszten 345, 346  
 Mykéné, antik tpl. 65
- Nagybánya, Fő tér 235  
 — Múzeum, Ferenczy Noémi: Vizesés (vázlat) 249  
 — temető, Ferenczy Béni: Ferenczy Károlyné sír- emléke 238  
 Nagyenyed, kollégium 142  
 Nagylomnic, tpl. keresztút 48, 51  
 — — Zárókő 46, 50, 51  
 Nagymajtény, udvarház 105  
 Nagyszeben, Bruckental múzeum 101  
 Nagyszombat, Jezsuita tpl. 5, 31, 37, 39, 273—275  
 — székesegyház, gyámkő 47, 51  
 Nagytálya, tpl. 143  
 Nagyvárad, Körösvidéki múzeum 166  
 — Püspöki palota 107  
 — székesegyház 277  
 Narni, Palazzo Comunale 316  
 Németújvár, Batthyány vár 274  
 New York, Metropolitan Museum, Tiziano: Venus a lantjátékkal 88, 88
- Nyírbátor, Báthori István múzeum 107, 160, 165  
 — Báthori várkastély 101, 102, 104—107, 109  
 — — Karinthiai címeres kályhacsempe 102, 102  
 — — Oroszlános kályhacsempe 102, 102, 103  
 — — Pelikános kályhacsempe 102, 103, 104  
 — — Sárkányos kályhacsempe 101, 101, 107  
 — — Szt. György ábrázolásos kályhacsempe 101, 101, 102, 103, 107  
 Nyitra, Székesegyház 275  
 — tpl. 145, 276  
 Nyíregyháza, Benczur Gyula terem 159  
 — tpl. 143
- Orthi, kastély 57  
 Óvár, Nagyboldogasszony tpl. 323, 324, 328, 329, 334, 335
- Ötvöskőny, Báthori várkastély 101, 104—107, 109  
 — — Kályhacsempe, Báthori Miklóst ábrázolja 103, 103  
 — — — Szt. Kristófot ábrázoló 103, 103
- Padua, Capella degli Eremitani, Mantegna: Önarckép 312, 313  
 — — Pizzolo: Gigantikus önarckép 312, 313  
 — Il Santo, Donatello: Krisztus 293  
 — — Capella del'Arena 72  
 Palermo, Martorana, II. Roger szicíliai király (mozaik) 129, 129, 130  
 Pápa, Múzeum 165  
 — tpl. 275  
 — vár, Ferences tpl. 39  
 Párizs, Carnavalet múzeum 351  
 — Drouet galéria 166  
 — Louvre 87, 257, 339, 347  
 — — Aachen, Hans von: Irgalmas szamaritánus 347  
 — — Blomaert: Loth és lányai 347  
 — — Cabinet d'estampes 71  
 — — Leonardo: Mona Lisa 72  
 — — Mantegna: Parnassus 300, 302, 306, 309, 314  
 — — Speckaert után: Diana és Akteon 342, 343, 348  
 — — Új attikai relief 300, 309  
 — Musée des Arts Décoratifs 242  
 — Musée d'Art Moderne 364  
 — Petit Palais 60  
 — Saint Chapelle 58
- Saint Geneviève 172  
 — St. Michel d'Entraigues timpanon dombormű 137  
 Parma, Pinacoteca, Soens: Ádám és Éva 348  
 Pavia, S. Michele, kapudombormű 137  
 Pécel, Grassalkovich kastély 67, 277  
 Pécs, Cubiculum 56  
 — Csontváry múzeum 155  
 — Gázi Kászim oasa dzsámija 356  
 — Jakováli Hasszán dzsámija 94  
 — Janus Pannonius múzeum 155, 165  
 — — Ferenczy Károly: Noémi 242, 250  
 — Modern Képtár 155  
 — Ókeresztény kápolna 143  
 — Püspöki könyvtár 284  
 — Székesegyház 138, 287, 363  
 — — Ádám oszlopíró 129—131, 130, 134, 136—138  
 Pergamon, antik épületek 64  
 Pétervására, tpl. 283, 287  
 Phigleia, Apollon tpl. 63  
 Philae, tpl. 64  
 Piacenza, katedrális 72  
 Pircsupisz, II. világháború mártírjainak emlékműve 80  
 Plovdiv, Felszabadítók dombja emlékmű 77  
 Pozsony, Alamizsnás Szt. János kápolna 275, 276  
 — dóm 276  
 — Felszabadítási emlékmű 77  
 — Ferences tpl. 146  
 — Klarissza tpl. 48  
 — — Szt. János kápolna 48, 49  
 — Szt. Márton székesegyház, Szt. Anna kápolna 48  
 — Trinitárius tpl. 275, 276  
 — Vár 28, 274, 275  
 — Városháza, tanácsterem 105  
 — Várpalota 282  
 Pöstyén, tpl. 48  
 Prága, Narodni Galerie 38  
 — — Jan Speckaert: Herkules, Apollo és Pallas Athene 347  
 — — Szt. Vencel rotunda 135  
 — Vítus székesegyház 97  
 — Waldstein Palota, díszterem 28, 29  
 — — — Baccio del Bianco: Wallenstein generális apoteozisa 27  
 Prato, tpl. szószék, Donatello: Táncoló angyalok 303, 312  
 Presov l. Eperjes  
 Prilep, Partizánemlékmű 82  
 Pukanec, l. Bakabánya
- Rábapatyi, kastély 104  
 Ráckeve, Árpád múzeum 164  
 — — Savoyai kastély 275, 276, 281  
 Rauschenberg, tpl. oltár 71  
 Ravenna, Galla Placidia mauzóleum, mozaik 267  
 — San Vitale 267  
 Rohonc, Batthyány kastély 274  
 Rokycany l. Berki  
 Róma, Antifasiszta emlékmű. „A világ az atomháború után” 75  
 — Capitolium 293, 298, 305  
 — — Palazzo dei Conservatori, Camillus szobor 300, 308, 312, 314  
 — — — Constantinus kolosszális bronz feje 303, 311, 312, 312  
 — — — Imperator szobor 298  
 — — — oroszán és ló szobor 303, 304  
 — — — Spinario 297, 298, 302—305, 304, 305, 314  
 — Constantinus termék, Folyamistenek 293, 296, 299, 301, 302, 312  
 — Doria gyűjtemény, Jacopo de Ponte: Emmausi vacsora  
 — Farnesina, Peruzzi: Venus és Adonis 341—344, 342  
 — Il Cavaletto galéria 166  
 — Il Gesù 273  
 — Monte Cavallo, Dioscurok 293, 296, 296, 298, 299, 302—305, 302, 314, 315  
 — Museo, Nazionale, Kyrené-i Venus 86, 86  
 — Oratorio del Gonfalone 344



— Palazzo Falconieri 125  
 — Palazzo Farnese 72  
 — Palazzo Venezia 166  
 — S. Giovanni in Laterano, Constantín szobor 293, 303, 313  
 — S. Maria Antiqua, freskók 267, 268  
 — S. Maria Maggiore 71  
 — — mozaikok 267  
 — Vatikán, múzeum Belvederi torzo 305, 307, 309, 314  
 — — — Gyermeatléta szarkofág 312, 314  
 — — — Raffael: Salamon ítélete 303  
 — — — Venus Felix 302, 310, 312, 314  
 — — — Sixtina 303  
 — — — Michelangelo: Ignudi 85, 86  
 — — — — Mennyezetfreskó (részlet) 341  
 — — — — Utolsó ítélet (részlet) 340, 340  
 — — — — Signorelli freskó 303  
 — Villa Borghese, Tizian: Égi és földi szerelem 302, 310, 312  
 Rostock, Kunsthalle 166  
 Rotterdam; Antifasiszta emlékmű „Az elpusztított város” 76  
 Rozier-Cotes d'Aurec, székesegyház, Állat és emberalakos oszlopfő 131, 132, 137  
 — — Állattal viaskodó alak, oszlopfő 131, 132, 137  
 — — Emberalakos-sárkányos oszlopfő 131, 133  
 — — Oszlopfő 129, 130, 130, 134, 136  
 — — Trónoló Krisztus 133, 133

Sabinov l. Kisszeben  
 Saint-Benoit sur Loire, katedrális 71  
 Salgótarján, Derkovits galéria 158  
 Salzburg, Barokk Múzeum 70  
 Sárospatak, Rákóczi Múzeum 38, 155  
 — ref. kollégium 143  
 — rk. tpl. 145  
 — vár 108  
 — — lakótorony 104  
 Sárvár, Múzeum 165  
 — Nádasdy vár 36—39, 274  
 — — díszterem 1, 2, 3, 5—7, 13, 16  
 — — — Bertinelli, A.: Stukkódísz 3  
 — — — H. R. Miller: Két kartus a mennyezeten 26  
 — — — H. R. Miller: Buda ostroma 13, 20  
 — — — Győr ostroma 9  
 — — — Kanizsa ostroma 7, 21  
 — — — Pápa ostroma 15  
 — — — Székesfehérvár ostroma 11  
 — — — Sziszeki csata 2, 18, 19  
 — — — — szignatúra 2  
 — — — — Tata ostroma 17  
 — — Lovagterem 274  
 Sásveci okr. Banská Bystrica l. Zólyomszászfalu  
 Segovia, S. Martin homlokzati dombormű 137  
 Selmechánya, Múzeum, Mária gyermekkel és két donátorral 326, 327, 327, 333, 333  
 — — Szt. Borbála szobor 326, 326, 327, 327, 332, 333  
 — — Szt. Katalin szobor 326, 326, 327, 332, 333  
 — — Nagybaldogasszony tpl. 326—337  
 — — Jeremiás kápolna 329, 333—335  
 — — Szt. Ignác kápolna 330, 337  
 — — Katalin tpl. 321, 321, 324—337  
 — — dombormű 44, 48, 50  
 Sepsiköröspatak, udvarház 104  
 Sevilla, Casa de Pilatos 262  
 — Hospital de la Caridad 257  
 Sidon, Alexandros szarkofág 63  
 Siena, katedrális 72  
 Siklós, vár 38  
 Spiiska Belá l. Szepesbela  
 Sisska Hara Ves l. Szepesófalú  
 Somorin l. Somorja  
 Somorja, tpl. dombormű 52, 53  
 Sopron, Liszt Ferenc múzeum 155  
 — Postapalota 143

Southwell, székesegyház, szemöldökkő dombormű 137  
 St. Gilles, tpl. kapudombormű 137  
 Szalaspilsz, II. világháború hőseinek emlékműve 78—80, 82  
 Szamarkand, múzeum 208, 217  
 Szeged, Dómötör torony 143  
 — Móra Ferenc múzeum 165  
 Székesfehérvár, Bory vár 146  
 — Csók István képtár 165  
 — Dzsámi 357  
 — István király múzeum 157, 163, 165  
 — Királyi bazilika 137, 143  
 — Megyeháza 286, 288  
 Szenna, kastély 104  
 Szentendre, Szabadtéri néprajzi múzeum 155  
 Szepesbela, tpl. szentségház 52, 53  
 Szepesófalú, tpl. dombormű 48, 51  
 Széphalom, Kazinczy emlékház 155  
 Szigetvár, Dzsámi 357, 90—94, 90—93  
 — minaret 93, 94  
 — plébánia tpl. 37  
 Szobotica, Nádasdy kastély 105  
 Szolnok, Galéria 163, 165, 216  
 Szombathely, Forradalmi múzeum 155  
 — Savaria múzeum 167  
 — Székesegyház 277, 286  
 — Szemináriumi képtár 56  
 Szvidnik, Szovjet katonák hősi emlékműve 77

Tája, udvarház 105  
 Taskent, Üzbég állami művészeti múzeum 208, 217  
 — Üzbegisztán Népeinek története múzeuma 208, 217  
 Tata, vár 286  
 Tegea, Athene Alea 63  
 Terezin, Mártírelémű 78, 81  
 Tihany, Múzeum 160  
 Tiszasüly, plébánia tpl. 143  
 Topolyahanusfalva, tpl. torony, dombormű 48, 51  
 Toulouse, La Daurade 72  
 Trnava l. Nagyszombat  
 Tusaújfalú, udvarház 104

Urtu, palotaépítészet 65  
 Uruk, tpl. építészet 65  
 Utrecht, Kunsthistorisches Institut der Rijksuniversität, Goltzius: Jupiter és Antiope 86, 86, 87

Vác, székesegyház 277, 282  
 — Vak Bottyán múzeum 166  
 Vajdahunyad, várkastély 108  
 Valenciennes, múzeum, Soens: Proserpina elrablása 348  
 Varanno, kúria 104  
 Varsó, királyi vár 173  
 Velence, Campanile 168  
 — Frari tpl. 72  
 — Piazza di San Marco 316  
 — San Salvatore 257  
 Velka Lomnica l. Nagylomnic  
 Veszprém, Bakony múzeum 163, 165  
 — Gizella kápolna 56, 58  
 — Püspöki palota 282  
 Vésztfő, tpl. rendház 143  
 Vienne, St. Andre-Le Bas, Dávid oszlopfő 131, 133  
 — — Job oszlopfő 131, 132  
 — — Sámson oszlopfő 131, 132  
 Visegrád, Anjou kút 233  
 — Mátyás király múzeum 145  
 Volgográd, Mamajev kurgán emlékműve 77, 79  
 Vörösbény, ref. tpl. 146  
 Vöröskő, Pálffy vár 274, 275

Weilersheim, Hohenlohe kastély 2, 37  
 Weitra, kórház tpl. 70  
 Wien, Albertina 38



— — Goltzius: Venus szatírokkal 87, 87, 88  
 — — Speckaert: Galatea 342, 342  
 — — — Paris ítélete 347  
 — Dorotheum 70  
 — Jezsuita tpl. 273  
 — Kunsthistorisches Museum 255, 264, 347  
 — — Veronese: Venus és Amor 341  
 — Szt. István dóm 59, 70, 232  
 — — Bischofstor, Úr és heroldja 230, 231  
 Windsor, Castle, Goltzius: Ádám és Éva 85

Zalaegerszeg, Göcseji múzeum 161  
 Zalaszentmihályfa, rk. tpl. 145, 146

Zebegény, Szőnyi István emlékmúzeum 155  
 — tpl. 143  
 Zehra I. Zsegra  
 Zeljonij Gaj, II. világháború hőseinek emlékműve 79  
 Zirc, apátság 275  
 Zólyomszászfalu tpl. dombormű 53, 64  
 Zníováralja, kastély 104  
 Zürich, Kunstgewerbe Museum 364

Zsámbék, tél. 141  
 Zsegra, tpl. zárókövek 49, 51

Xantos, Nereida emlék 63

## MUTATÓ, MŰVÉSZEK SZERINT

### ÉPÍTÉSZEK

Allio, Donato Felice 276  
 Árkay Bertalan 56

Bányai Tibor 173  
 Barhin G. 76  
 Beer, Georg 236  
 Belopolszkij I. A. 76  
 Bibiena, Antonio Galli 275, 276  
 Bogdanovics, Bogdan 81—83  
 Borromini, Francesco 265  
 Brein Ferenc 287, 290, 292  
 Breuer Marcel 144  
 Burov A. 76

Cambio, Arnolfo di 73  
 Canevale, Isidore Marcellus Amandus  
 277, 280, 282, 290, 293  
 Carlone család 278  
 Carlone, Carlo Martino 23, 274  
 Carlone, Giovanni Battista 274, 275,  
 279  
 Ceresola, Venerio 275  
 Crescensi, Juan Battista 73

Deiters, L. 77  
 Dietrich József 287  
 Doesburg, Theo van 168  
 Dusan, Jurkovic 174

Éber György 144  
 Erdei Ferenc 90

Fellner Jakab 277, 280, 282, 286  
 Fischer Andreas 287  
 Fischer von Erlach, Josef Emanuel  
 276, 279  
 Forbát Alfréd 173

Gabriunasz V. 77  
 Gaudi, Antoni 168, 364  
 Gerl, Matthias Franz 277, 279  
 Giuzburg, M. 76  
 Golc, Georgij Pavlovics 76  
 Goldfinger Ernő 144  
 Gropius Walter 142, 166, 172

Haman Kristóf 276  
 Hatzinger Pál 276  
 Hefe, Melchior 277, 280, 283, 286  
 Hild János 287, 290, 292  
 Hild József 143, 364  
 Hildebrandt, Johann Lucas van 70,  
 275, 279  
 Hillebrandt, Franz Anton 277, 280,  
 282, 290, 292  
 Hofstädter Kristóf 277

Horta, Victor 364  
 Höbbling János 275

Jadot, Jean Nicolas 277, 279, 282  
 Janáky István 232  
 Jánuszky Béla 365  
 Jäger János 276  
 Juknevicsuta 82  
 Jung József 277, 280

Kalinyin M. I. 76  
 Kassai István 96—100  
 Kassalik idél 287  
 Kayr Mátyás 275  
 Kiss Tibor 173  
 Kolli N. 76  
 Kós Károly 142, 144, 171, 172, 240,  
 241, 257, 251  
 Kozma Lajos 364—366  
 Krausz János 282  
 Kuzma D. 80

Lajta Béla 365  
 Landherr András 143  
 Lechner Ödön 66, 68  
 Lucchese, Filiberto 22, 38, 274, 279

Magyar Ede 144  
 Major Máté 64, 66, 143, 144, 149, 166,  
 171, 173  
 Martinelli, Domenico 275, 279  
 Martinelli, Anton Erhard 275, 279  
 Mayerhoffer család 277, 280  
 Mayerhoffer András 363  
 Mayerhoffer János 280, 286, 287  
 Meľsakov, I. 76  
 Milovidov, N. N. 79  
 Mourette 143

Nanuszján Sz. 76

Oracsek Ignác 277  
 Orsolini, Pietro 274

Pacassi, Nicolaus Leonhard 277  
 Palladio, Andrea 71  
 Parusnyikov, M. 76  
 Pauer János György 363  
 Péchy Mihály 287, 290, 292  
 Pfannl Egon 173  
 Pilgram, Franz Anton 277, 279,  
 282  
 Pogány Frigyes 99, 145, 168, 173  
 Pogány Mór 365  
 Pollák Mihály 143, 173, 282, 285, 287,  
 290, 292, 363  
 Povolny Antal 287  
 Prati, Fortunato de 275

Rábel Károly 287  
 Ricca, Giovanni Battista 280  
 Roritzer, Matthäus 98, 100  
 Rossi, Giovanni Antonio de 273

Sámsondi Kiss Béla 173  
 Schmidt Lajos 173  
 Schulek Frigyes 97—99  
 Schulek János 173  
 Schwitters, Kurt 168, 170  
 Soufflot, Jacques 172  
 Spazzo, Antonio 273, 274  
 Spazzo, Pietro 273, 274  
 Suszev, A. 76

Szivessy Tibor 144, 365  
 Tausch, Christoph 275  
 Thalherr, J. 277, 280, 286, 290, 292  
 Torrini, Jacopo 273, 274  
 Tornyossy Tamás 276  
 Turco, Giulio 270  
 Vágó József 365  
 Vépi Máté 275, 279  
 Villard de Honnecourt 70  
 Vitruvius 82, 83

Witwer, Athanasius 275, 279  
 Zitterbarth Mátyás 278, 290, 292  
 Zsoltovszkij, I. 76

### SZOBRÁSZOK

Adami család 278  
 Antal Károly 56, 157  
 Archipenko, Alexander 237  
 Arnoldi, Alberto 71  
 Arp, Hans 168, 174  
 Asszonyi Tamás 147

Baranyai Károly 147, 157  
 Barlach, Ernst 168  
 Bálint Ferenc 158  
 Bártfay Gyula 146  
 Bátki József 146  
 Bebo Károly 278  
 Beck Ö. Fülöp 141, 146, 158, 173  
 Benczédi Sándor 146  
 Bernini, Giovanni Lorenzo 265  
 Berringer, Fritz 287  
 Bertinelli, Andrea 2, 3, 26, 37  
 Bill, Max 168  
 Blaumann, Johann Eberhard 288  
 Bologna, Giovanni da 73  
 Bondor István 158



- Borbás Tibor 158  
Bors István 146  
Borsos Miklós 146, 151, 158  
Bory Jenő 146  
Bourdelle, Emile-Antoine 236—238  
Bregno, Andrea del 299, 305, 309  
Buza Barna 146, 153
- Canova, Antonio 168, 287, 290, 292  
Casagrande, Marco 146, 287, 290, 292  
Ciuppe, Aurel 142, 150  
Cremer, Fritz 77, 166
- Csáji Attila 158  
Csáky József 71, 171, 173
- Daochos 63  
Despiau, Charles 237, 238  
Donatello 72, 293, 298, 303, 304, 312, 314  
Donner, Georg Raphael 276—279, 288  
Dunaiszky Lőrinc 287, 290, 292
- Erzja, Sz. D. 166, 168
- Farkas Ádám 146, 158  
Farkas Pál 158  
Feck János 288  
Fekete József 166  
Ferenczy Béni 142, 147, 158, 234—243, 243, 245, 248, 251  
Ferenczy István 282, 285, 286, 287, 291, 292  
Finta Gergely 159  
Finta Sándor 159  
Fischer, Johann Martin 288  
Flamen, Anselme 71  
Fontana, Annibale 73
- Gáti Gábor 147  
Giacometti, Alberto 171  
Girardon, Francois 71  
Giuliani, Giovanni 276  
Götz János 147, 159
- Gyurcsik Ferenc 147
- Haraszty István 147  
Hartmann József 278  
Hebenstreit, Josef 278  
Hetés György 159  
Horváth Anna 147  
Huber József 285, 287, 290, 292  
Huszár Adolf 350
- Istók János 147, 173
- Jakubonisz, G. 77, 80  
János mester 229, 232, 233
- Kalló Viktor 147  
Kirchmayer Károly 160  
Kiss István 147  
Kiss László René 160  
Kiss Nagy András 168  
Kiss Sándor 147  
Klieber, Josef 287, 290, 292  
Kliegl Sándor 160  
Konyorcsik János 160  
Kovács Ferenc 147, 160  
Kő Pál 147, 160, 166, 168  
Kögler, Mathias 288  
Krauss, Johann Anton 278
- Léderer Tamás 147  
Legros, Pierre 168  
Levis, Giuseppe da 73  
Ligeti Erika 160
- Lásztes István 160  
Lőcsei Pál 47  
Lőte Éva 61  
Löwirt Egon 166  
Lysippos 63, 64
- Mades, Johann Christoph 276  
Maillol, Aristide 237  
Majtényi Károly 147  
Makrisz Agamemnon 147  
Manzani, Giacomo 170  
Marschall Anton 288  
Marton Lajos 68  
Marton László 147  
Martsa István 147, 160  
Medgyessy Ferenc 147  
Melocco Miklós 147, 149, 161  
Messerschmidt, Franz Xaver 278, 280, 288  
Mészáros Dezső 147  
Mészáros László 147, 173  
Mészáros Mihály 168  
Michelangelo 70, 85, 89, 292, 339—341, 340, 341, 347  
Mikus Sándor 147  
Mladonyiczky Béla 161  
Moll, Balthasar Ferdinand 278  
Mollinardo, Jacob Gabriel 278  
Moore, Henry 168  
Morell Mihály 147
- Nagy Márton, Csikós 146  
Németh Mihály 147
- Orbán István 161  
Ortutay Tamás 147, 161  
Ocsai Károly 161
- Paionios 63  
Pandurias, Thimios 168  
Papachristos Andreas 167  
Papi Lajos 161  
Parler, Peter 47, 48, 97  
Parrhasios 64  
Pátzay Pál 56  
Pisano, Nino 73  
Pizzolo 312, 313  
Polykleitos 63  
Praxiteles 63, 64  
Propkop, Philipp Jacob 278, 290, 292
- Quercia, Jacopo della 304
- Radó Károly 161  
Rajki József 173  
Rajki László 161  
Rácz Edit 162  
Reményi József 72  
Renner Kálmán 147, 162  
Rétfalvi Sándor 147  
Richter Ferenc 278  
Rimóczy Rudolf 162  
Robbia, Luca della 73  
Rodin, Auguste 237  
Rózsa Péter 147, 162
- Sack Wolfgang 288  
Sammler Christa 167  
Samu Géza 162  
Sartori család 278  
Schaár Erzsébet 147, 162  
Schletterer, Jacob Christoph 278  
Schreiber Lőrinc 40  
Simon Ferenc 147  
Skopas 64  
Somogyi József 147  
Stanetti család 278  
Strasser István, Örkényi 147
- Straut, Johann Baptist 70  
Stróbl Alajos 99  
Strobl Zsigmond, Kisfaludi 77  
Stuhloff, Sebestyén 278
- Szabady Veronika 162  
Szabó Gábor 162  
Szabó István 162  
Szabó László 162  
Szathmáry Gyöngyi 162  
Szebenyi Béla 162  
Szervátiusz Jenő 147, 172  
Szervátiusz Tibor 147  
Szódy Szilárd 146  
Szöllőssy Enikő 147
- Tar István 163  
Telcs Ede 173  
Thaler Ferenc 288  
Thorwaldsen, Bertel 287  
Tinayre, Noel 351  
Torok Sándor 163  
Tóth István 147  
Tóth Sándor 147  
Tóth Valéria 163
- Varga Imre 147  
Varga Miklós 147  
Várdeák Ildikó 163  
Várnagy Ildikó 163  
Vedres Márk 147  
Verocchio 302  
Verschaffelt, Peter Anton 71  
Veszprémi Imre 163  
Vigh Tamás 163  
Vilt Tibor 147  
Vries, Adrien 28  
Vucsetics, Jevgenij Viktorovics 76
- Wotruba, Fritz 167, 168
- Zala György 351  
Zeuxis 64
- FESTŐK, GRAFIKUSOK**
- Aachen, Hans von 347, 348  
Aba Novák Vilmos 56, 161  
Aersten, Pieter 259, 263  
Aldegrevier, Heinrich 169  
Áldozó József 148  
Alex, Leon 171  
Allori, Cristofano 71  
Altdorfer, Albrecht 70, 168  
Amalteo, Pomponio 71  
Amigoni, Jacopo 73  
Ámos Imre 148, 157  
Andruskó Károly 151, 157  
Angelico, Fra 304  
Anguissolo, Lucca 73  
Anguisciola, Sofonisba 259, 263  
Angyal Géza 353  
Anna Margit 148, 157  
Antal Irén 157  
Áron Nagy Lajos 148, 157  
Aspertini, Wolfiggi Amico 296, 305, 309
- Bailly, David 71  
Bakallár József 148, 157  
Bakonyi Mihály 157  
Balázs G. Árpád 148  
Baldung, Hans Grien 70, 84  
Bálint Endre 148, 158, 170  
Ballagó Imre 148  
Balló Ede 151, 152  
Balogh Ervin 157



- Balogh László 148  
 Baltermanc, Dimitrij 166  
 Bandanin, Paul 60, 62  
 Banga Ferenc 151  
 Barabás Miklós 285, 289  
 Barcsay Jenő 148, 173  
 Bardellino, Pietro 71  
 Bardócz Lajos 166  
 Bartha László 157  
 Bartl József 148, 158  
 Baska József 148  
 Bassano, Jacopo 70, 257, 262  
 Batári László 158  
 Bazsonyi Arany 158  
 Beck Judit 158  
 Beddi, Girolamo 72  
 Bellini, Giovanni 304  
 Bellini, Jacopo 293, 303, 304, 312  
 Belotto, Bernardo 73  
 Bencze László 148  
 Benczur Gyula 159, 350, 351  
 Bene Géza 151  
 Bene József 148, 158  
 Bényi László 158  
 Berchem, Nicolaes 70  
 Berda Amál 247, 251  
 Berényi Rezső 350  
 Berényi Róbert 151, 173  
 Berki Viola 148, 158  
 Bernáth Aurél 143, 148, 170—173  
 Bertoja 346  
 Biai Főglein István 158  
 Bianco, Baccio del 27, 29  
 Birago, Giovanni Pietro de 318, 319, 319, 320  
 Birkás Ákos 158  
 Birkás István 158  
 Biró Mihály 151  
 Blesch, Hans 37  
 Block, Benjamin 13, 22, 23, 39, 275  
 Blockandt, Anthonis 348  
 Bloemaert, Abraham 71, 339, 345, 347  
 Bodor Miklós 158  
 Boer Márton 289  
 Bogdányi Jakab 275  
 Boldizsár István 246  
 Bolmányi Ferenc 148, 158  
 Bonda Cyril 166  
 Bordy András 148  
 Borgianni, Orazis 72  
 Bornemissza Géza 142, 236  
 Boromisza Tibor 236  
 Boross Gyula 351  
 Bortnyik Sándor 148  
 Bosch, Hieronymus 49, 72  
 Botticelli, Sandro 55, 57  
 Bozsó János 148  
 Börsök Samu 60  
 Brescia, Giovanni Antonio di 299, 305, 307  
 Breznay József 158  
 Brocky Károly 289, 291, 292  
 Brouwer, Adriaen 71, 257, 263, 265, 266  
 Brueghel, Abraham 71  
 Brueghel, Pieter id. 84, 174  
 Brueghel, Peter ifj. 70  
 Buchetmann 351  
 Bueckelaer 259  
 Canaletto, Antonio 70, 73  
 Canzi, August 289  
 Caracciolo, Battistello 73  
 Caravaggio, Michelangelo da 168, 169, 253, 256, 259, 263  
 Caravaggio, Polidoro da 343, 344, 346—348  
 Carducho, Vicente 263  
 Carneio 168  
 Carneio, Antonio 168  
 Carpaccio, Vittore 257, 263  
 Carracci, Annibale 87, 172  
 Cassone 260  
 Castello, Valerio 72  
 Cennini, Cennino 57, 58  
 Cezanne, Paul 174  
 Chagall, Marc 166, 169, 173  
 Champagne, Philippe de 71  
 Chardin, Jean-Baptiste Simeon 265  
 Chiovini Ferenc 148  
 Chirico, Giorgio de 169  
 Chriszt Vilmos 353  
 Cimabue 55, 57, 71  
 Colarossi 352  
 Colombo, Luca Antonio 275, 276  
 Constable, John 168  
 Correggio, Antonio 85, 169  
 Cort, Cornelis 88, 88, 89, 344, 344, 347  
 Cortese, Gulielmo 71, 72  
 Courbet, Gustave 260  
 Crescensi 73  
 Crespi, Giuseppe Maria 73  
 Cranach, Lucas 19, 169, 173, 323  
 Cruz, Juan Pantoja de la 262  
 Cuypp, Aelbert 71  
 Czauczig József 289  
 Czimra Gyula 158  
 Czinke Ferenc 151, 166  
 Czinkotay Frigyes 158  
 Cziráki Lajos 158  
 Czóbel Béla 148, 158, 166, 173, 235  
 Cseli Gusztáv 166  
 Cseli Lajos 353  
 Csernyavszkij G. G. 166  
 Csizmadia Zoltán 158  
 Csohány Kálmán 151, 158  
 Csók István 155  
 Csontváry Kosztka Tivadar 142, 148, 155, 173  
 Csutak Levente 166  
 Dalman 264  
 Danhauser 289  
 Dániel Kornél 158  
 Darabont Tamás 158  
 Deéd Ferenc 55—58, 56—58  
 Defregger, Franz 352  
 Delacroix, Eugene 351  
 Delitio 263  
 Dér István 148  
 Dér Marianne 158  
 Derkovits Gaula 140, 148, 158, 161, 166  
 Dési Huber István 141, 158, 249, 251  
 Dévényi Attila 158  
 Diaz, Diego 263  
 Dietz 351  
 Dinnyés Ferenc 158  
 Diskay Lenke 151  
 Doby Jenő 352  
 Dohnál Tibor 148, 158  
 Domanovszky Endre 148, 153, 158, 249, 250  
 Donát János 289, 291, 292  
 Dorffmaister István 1, 2, 23, 278  
 Drégely László 158  
 Dubois, Ambroise 72  
 Duccio, Buoninsegna di 71, 72, 168, 171  
 Duray Tibor 148  
 Duschaneck János 158  
 Dürer, Albrecht 84, 169, 171, 292, 302, 304, 312, 366  
 Dyck, Anthonis van 265  
 Egry József 142, 148, 155, 171—173  
 Ehrenreich Sándor Ádám 289  
 Einsle, Anton 289, 291, 292  
 Eisenmayer Tibor 158  
 Ék Sándor 142  
 Élesdy István 158  
 Ender, Johann 289  
 Endre Béla 148  
 Engebrechts, Cornelis 72  
 Erdélyi Eta 158  
 Erdélyi Mihály 158  
 Erdős János 148  
 Eybl, Franz 289—292  
 Eyck, Jan van 72  
 Ézsias Kovács József 158  
 Fábíán Róza 158  
 Fabók Gyula 148, 158  
 Fabiano, Gentile da 293, 296, 298, 304, 305  
 Faccini, Pietro 73  
 Farinati, Paolo 72  
 Farkas Béla 158  
 Felcser László 158  
 Feledy Gyula 151  
 Fendí, Peter 289  
 Ferenczy Károly 149, 234—237, 239, 241—243, 245, 251  
 Ferenczy Károlyné Fialka Olga 234, 237—239, 243, 243, 244, 248  
 Ferenczy Valér 60, 234, 235, 239—243, 243, 246, 250, 251  
 Ferg, Franz de Paula 70  
 Feszty Masa 56  
 Fetti, Domenico 71  
 Figline-i mester 73  
 Fischer Ernő 159, 353  
 Flaché Gyula 353  
 Floris, Franz 346, 347  
 Forli, Melozzo da 260, 263  
 Fossati, Antonio D. 276  
 Földi János 159  
 Fragonard, Jean Honoré 72  
 Francesca, Piero della 72  
 Frank Frigyes 149, 159, 171  
 Fülöp Antal, Andor 159  
 Fülöp Erzsébet 159  
 Gábor Marianne 159  
 Gaburek Károly 159  
 Gacs Gábor 159  
 Gács György, Z. 147  
 Gácsi Mihály 159  
 Gadányi Jenő 149, 159  
 Gaddi, Angelo 71  
 Gaggini, Domenico 73  
 Galimberti Sándor 236  
 Galliardi, G. A. 276  
 Gallina Imre 159  
 Garabuczy Ágnes 159  
 Gauguin, Paul 169, 235  
 Gaulli, Giovanni Battista 71  
 Gentilechi, Orazio 73  
 Gerard, David 71  
 Gerencsér Judit 159  
 Gerlőczy Sári 159  
 Gerő Gusztáv 353  
 Giambellino 257  
 Giaquinto, Corrado 72  
 Giczy János 159  
 Giorgio, Francesco di 304  
 Giotto, di Bondone 55, 57, 72, 243  
 Gironu Ch. 60  
 Glatz Oszkár 235  
 Gogh, Vincentes van 169, 235, 248, 351  
 Goltzius, Hendrik 84—89, 84—88, 339, 347, 348



- Goór Imre 159  
 Göllner Miklós 159  
 Greco, el 168, 253, 262, 263  
 Greguss János 350  
 Gross Arnold 151  
 Grossova, Galamb Erzsébet 149  
 Grueber, E. J. 37  
 Grus, Jaroslav 166  
 Guardi, Francesco 71, 168  
 Guardi, Giontonio 168  
 Guarini, Guarino 265  
 Guercino 70  
 Gulácsy Lajos 148, 159, 173  
 Guttuso, Renato 166  
 Gwerk Ödön 353
- Györfy Klára Sz. 149  
 Györkös Mányi Albert 166  
 Györök Leó 149  
 Gyurovits Ferenc 252—355, 352—354  
 Gyurkovits Hunor 159
- Halmy Miklós 159  
 Hals, Frans 71, 72, 265  
 Hamen, Juan van der 262  
 Harmos Károly 149, 173  
 Harrich, Jobst 71  
 Heemskerck, Maarten van 72, 300, 304  
 Heinonen, Arre 167  
 Heinzelmänn Emma 151  
 Heitler László 159  
 Herman Lipót 142, 149  
 Hervai Zoltán 166  
 Hézső Ferenc 149, 159  
 Hincz Gyula 151, 171  
 Hóbor István 159  
 Hock Ferenc 149, 159  
 Hollar, Wenzeslaus 72  
 Holló László 149  
 Hollósy Simon 234, 236, 240  
 Horváth József 149  
 Huguet 264  
 Huszár István 159  
 Hyden, Jan van der 72
- Illés Árpád 149  
 Ilosvai Varga István 149  
 Incze Ferenc 149  
 Ingres, Jean Dominique 55  
 Iván Szilárd 159  
 Iványi Grünwald Béla 236  
 Iványi Ödön 159, 166
- Jakoby Gyula 149  
 Jánossy Ferenc 149  
 Janregni 262  
 Jordaens, Jakob 71  
 Juhász Mária, B. 159  
 Juvenel, Paul 28, 28, 275
- Kádár Béla 73  
 Kádár György 149  
 Kádár Tibor 173  
 Káldor Katalin 151  
 Kálmánchey Zoltán 159  
 Kántor Andor 159  
 Kaposi Endre 149  
 Karácsony János 149  
 Karkus István 159  
 Karlovsky Bertalan 351  
 Kárpáti Éva 160  
 Kárpáthy Magda Sz. 160  
 Kass János 151, 159, 165  
 Kassák Lajos 149, 159, 173  
 Káta Mihály id. 160  
 Kaufmann, Angelika 71
- Keleti Gusztáv 350  
 Kelle Sándor 160  
 Kerekes László 151  
 Kéri Ádám 149  
 Kern, Leonhard 72  
 Kernstok Károly 149, 173  
 Keserü Ilona 149, 160  
 Kessel, Jan van 71  
 Khien, Hans Jacob 5, 10, 37, 38  
 Király Sándor 160  
 Kirov, Dimitar 167  
 Kisfaludy Károly 289, 291, 292, 148  
 Kiss Anna 149  
 Kiss György 160  
 Kiss Sámuel 289  
 Klein József 248  
 Klinkó Károly 160  
 Klimt, Gustav 169  
 Kmetty János 169  
 Kner, Christian 14, 38, 275  
 Kocsis Imre 160  
 Kocsis László 149, 173  
 Kohán György 149  
 Kóka Ferenc 160  
 Kokas Ignác 160  
 Kolbe Mihály 160  
 Koleszár Erzsébet 160  
 Koncz Béla 160  
 Kondor Béla 149, 151, 160, 173  
 Kondor Lajos 160  
 Konfár Gyula 149  
 Kontuly Béla 55  
 Kopacz Mária 151, 166  
 Korda Vince 60  
 Korga György 160  
 Koszta Rozália 160  
 Koszta József 149  
 Kosztándi Jenő 149  
 Kovács Mária 149, 160  
 Kovács Nagy Ira 160  
 Kozina Sándor 289, 291, 292  
 Körtvélyessy Magda 160  
 Kracker, Johann Lucas 147, 278, 280, 282  
 Krafft, Adam 291, 292  
 Kremser-Schmidt 70  
 Krizsán János 236, 246, 250  
 Krizsánné, Csikos Antonia 250  
 Krizsán Sándor 239, 240  
 Kunt Ernő 160  
 Kupelwieser, Leopold 289  
 Kurucz D. István 149, 160  
 Kustár Zsuzsa 160  
 Kusztos Endre 160
- Laib, Conrad 70  
 Lakner László 149  
 Lampi, Johann Baptist 289  
 Lantos Ferenc 149, 160, 165  
 Largilliere, Nicolas de 71  
 László Gyula 59, 136, 140, 142, 143, 151, 152, 160, 169, 172, 250  
 Laurens, Jean Paul 352  
 Lazinowska, Elena 167  
 Leal, Juan de Valdes 257, 261, 263  
 Lengyel Lajos 160  
 Leitner Sándor 149  
 Lenkey Zoltán 151, 160  
 Leonardo da Vinci 71, 142, 168, 293, 302, 303  
 Leyden, Lucas van 72, 84  
 Leytens, Gysbrecht 71  
 Licino, Bernardino 259, 299  
 Liezen-Mayer Sándor 323  
 Linger, May 167  
 Lippi, Filippino 72  
 Lisse, Dirk van der 87, 89  
 Loarte, Alejandro 259, 262, 263
- Lóránt János 149, 160, 166  
 Lorrain, Claude 364  
 Losonczy Tamás 149  
 Lotto, Lorenzo 259  
 Lotz Károly 56, 351  
 Louthembourg, Philippe Jacques 73
- Mácsai István 161  
 Madarász Gyula 160  
 Madarász Viktor 351  
 Maghy Zoltán 149  
 Magyar Maris 149  
 Magyarász Imre 160  
 Maes, Nicolas 71  
 Makár Alajos 166  
 Makrisz Zizi 160  
 Malvito T. 73  
 Mander, Karel van 346, 347  
 Manet, Édouard 174  
 Mantegna, Andrea 293, 294—297, 296, 297, 299, 299, 300, 301, 302, 302, 303—305, 304—306, 309, 309—315, 312, 314—316  
 Mányoki Ádám 147, 161, 276, 279  
 Markó Károly id. 289, 291, 292  
 Margitai Tihamér 351  
 Martini, Simone 55, 57  
 Márton Ferenc 151  
 Martorell, Bernardo 264  
 Martyn Ferenc 165, 172, 149—151, 160  
 Marziale, Marco 257  
 Mastaletta 73  
 Matham 259, 263  
 Maticska Jenő 235  
 Matisse, Henri 255, 365  
 Matkovic, Slako 170  
 Mattis Teutsch János 140, 170, 246  
 Maulbertsch, Franz Anton 55, 278, 280  
 Mayer Gyula 160  
 Mazo 264  
 Mazsaroff Miklós 149, 160  
 Mednyánszky László 159  
 Medveczky Jenő 151, 161  
 Melegh Gábor 289  
 Menzel, Adolf 260  
 Merian, Matthäus 6, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 38  
 Mészöly Géza 90  
 Metzner Ézsaiás 30, 39, 275  
 Miháltz Pál 149, 150, 172  
 Miklódy Márta 161  
 Miklóssy Gábor 150  
 Mikola András 60, 150, 236, 237, 239, 240, 246  
 Miller, Hans Rudolf 2, 3, 4, 5, 5—11, 7, 9, 11, 13, 13, 15, 16, 17, 17—20, 19, 21, 23, 26, 30, 37, 38  
 Miskolczy László 161  
 Mizser Pál 150, 161  
 Mohácsi Regős Ferenc 161  
 Moholy Nagy László 142, 150, 172  
 Moldován István 161  
 Molecheron, Isaac de 72  
 Molenaar, Jan Miense 263  
 Molnár C. Pál 56  
 Molnár József 150, 161  
 Molnár Mihályné 150  
 Moretto da Brescia 259  
 Moroni, Giovanni Battista 259  
 Morótz László 161  
 M. S. mester 321—336, 322—325, 366  
 Muhi Sándor 166  
 Munkácsy Mihály 60, 155, 159, 350, 351  
 Mustó János 161  
 Murillo 253, 258, 259, 262—264  
 Muziano 344



Nádasdy János 150  
 Nagy András, Cs. 161  
 Nagy Előd 161  
 Nagy Ernő 161  
 Nagy Imre 150, 243, 248, 250  
 Nagy Imre, zsögödi 151, 166, 171  
 Nagy István 150, 157, 161, 166, 247, 250  
 Nagy Sándor 150  
 Nain, Louis Le 265  
 Napoletano, Filippo 71  
 Nedelcsev, Radi 167  
 Nedev, Zdravo 169  
 Nemes Endre 161  
 Notke, Bernt 70  
 Novák András 150, 161  
 Novotny Emil Róbert 150, 161  
  
 Nyilasy Sándor 150, 173  
  
 Ochtervelt, Jacob 72  
 Olgyai Viktor 60  
 Orlai Petrich Soma 147, 148  
 Orrente, Pedro 257  
 Országh Lili 161  
 Ostade, Adrien van 257, 263  
 Orvos András 150, 161  
  
 Pacheco, Francisco 262  
 Padovanino (Varotari Alessandro) 73  
 Paizs Éva 161  
 Palitz József 161  
 Pannini, Giovanni Paulo 70  
 Pappodopulos, Andonis 170  
 Parmigianino 72, 343, 346, 347  
 Pásztk Jenő 240, 246  
 Pásztor Gábor 151, 161  
 Patay Éva 150, 161  
 Patay László 161  
 Pataki Ferenc 150  
 Pataki János 166  
 Patkó Károly 55  
 Pécsi Gábor 161  
 Péczeli Margit 161  
 Peeters, Bonaventura 71  
 Pekáry István 56  
 Pellegrini, Giovanni Antonio 72  
 Pelliccioli 56  
 Penni, Gianfrancesco 343  
 Pereda, Antonio 257, 261, 263  
 Perlrött Csaba Vilmos 142, 236, 240  
 Perret, P. 340, 341, 341  
 Peruzzi, Baldassare 342, 343  
 Pető János 151, 161  
 Piazzetta, Giovanni Battista 70, 73  
 Picasso, Pablo 169, 173, 148  
 Pierre, J. B. M. 71  
 Pignon, Edouard 167  
 Pintér József 150  
 Pirk János 150, 161  
 Pisanello, Antonio Pisano 70, 71, 73, 292, 296, 297, 304, 305, 312  
 Pissarro, Camille 172  
 Pittino, Jacopo 39  
 Pleidell János 161  
 Ponte, Jacopo de 257  
 Pontormo 257  
 Popp, Sabin 170  
 Pór Bertalan 148  
 Pordenone 71  
 Porscht Frigyes 161  
 Pozzo, Andrea del 279  
 Previtali, Andrea del 259  
 Primaticcio 72  
 Priwitzer János 275  
 Procaccini 73  
 Prunkl János 161  
 Puligo 73  
 Puga, Antonio 264

Querfurt, August 71  
  
 Rábai Ferenc 161  
 Rabelais, Francois 265, 266  
 Rácz Péter 60  
 Raeburn, Sir Henry 72  
 Ráfael Győző 172  
 Raffaello Santi 70, 85, 86, 296, 303, 305, 339, 341, 342, 346, 347  
 Raimondi, Marco Antonio 302  
 Rajk Jenő 161  
 Raszler Károly 151, 161  
 Reconato 73  
 Redő Ferenc 150  
 Reggio, Raffaellino da 346  
 Reich Károly 151, 162  
 Reiner István 353  
 Reinhard, Ad 170  
 Reithsammer, Johann 37  
 Rembrandt, 72, 168, 169, 265  
 Renard, Emile 352  
 Reschi, Pandolfo 71  
 Réti István 55, 57, 60, 235—242, 245, 250  
 Réti Zoltán 150, 162  
 Révész Imre 350, 351  
 Révész István 173  
 Révész Napsugár 162  
 Ribalta, Francisco de 262  
 Ribera, Jusepe de 263, 73  
 Ricci, Sebastiano 73  
 Ricz Adalbert Béla 162  
 Rippl Rónai József 162  
 Rippl Rónai Ödön 150, 157, 173  
 Rizzo, Antonio 72  
 Román György 162  
 Romano, Giulio 343  
 Rombauer János 289, 291, 292  
 Róna Emy 151, 162  
 Rosa, Salvator 73  
 Rosier Antal 279  
 Roskovich Ignác 351  
 Rost, Jacobus 5  
 Rousseau, Henri 174  
 Rozsnayai Zoltán 162  
 Rubens, Peter Paul 22, 70, 169, 257, 263, 312, 352  
 Rubljov, Andrej 168—170, 268  
 Rudnay Gyula 55, 57, 150, 157  
 Ruiz, Juan 262  
 Ruysdael, Jacob van 70, 71  
  
 Saint-Aubin Gabriel de 265  
 Sallay Márton 321  
 Salviati, Antonio 344, 347  
 Sambach, Kaspar 278  
 Sangallo, Giuliano 72  
 Sáros András Miklós 151  
 Sasinger, Martin 321  
 Schaller István 278, 289  
 Schéner Mihály 147  
 Scherwitz Mátyás 278  
 Schmidt Albert 249  
 Schongauer, Martin 321, 334, 366  
 Schönberger Armand 150  
 Scoerl, Jan van 72  
 Sebastianus, magister 321  
 Seitz, Otto 352  
 Siciliante, Girolamo 73  
 Sigrist, Franz 278, 280  
 Silvestre, Luis de 71  
 Simon Iván 162  
 Siqueiros 169  
 Skala, Karel 167  
 Skutetzky Döme 353  
 Snyders, Frans 263  
 Soens, Jan 344, 346, 348  
 Sogliani 73

Solimena, Francesco 73  
 Soltész Albert 162  
 Somogyi Győző 162  
 Somogyi István 150  
 Somogyvári József 150  
 Somos Miklós 150, 162  
 Speckaert, Jan 339—348, 339—346  
 Spillenberger, Johann 37, 275  
 Spitzweg 352  
 Spranger, Bartholomäus 85, 346—348  
 Steen, Jan 72  
 Stettner Béla 150, 162  
 Stieler, Joseph 70  
 Strudel, Peter 70  
 Sugár Andor 162  
 Süli András 150, 162  
 Sváby Lajos 162  
 Swierkiewicz Róbert 6155  
  
 Szabados Árpád 12  
 Szabó Béla, Gy. 151  
 Szabó Gyula 353  
 Szabó István, M. 162  
 Szabó János 289  
 Szabó László 162  
 Szabó Vladimir 150, 162  
 Szabó Zoltán 150, 162  
 Szabolcs Péter 162  
 Szalay Ferenc 150  
 Szalóky Károly 150  
 Szántó Melánia 162,  
 Szántó Piroska 150 151, 162  
 Szántó Tibor 162  
 Székely Bertalan 350  
 Székely Piroska 162  
 Székelyné, Kasznár Aranka 162  
 Székelyhidi Attila 162  
 Szemethy Imre 151  
 Szenes Zsuzsa 72  
 Szentgyörgyi János 289  
 Szentgyörgyi Kornél 162  
 Szentiványi Lajos 150, 173  
 Szigetyné, Medgyessi Rózi 162  
 Szilágyi Elek 162  
 Szilágyi Mária 162  
 Szilvásy Nándor 152, 162  
 Szinyei Merse Pál 150  
 Szirmai Antal 351  
 Szobotka Imre 72  
 Szolnay Sándor 60, 142, 246  
 Szőnyi István 55, 162, 155  
 Szőnyi József 142  
 Sztójka László 162  
 Szurcsik János 150, 162  
 Szücs Ilona 163  
  
 Takács József 163  
 Tausch, Chr. 276, 279  
 Teleki Bella 60  
 Teleki Ralph 60—62, 60, 61  
 Tempesta, Antonio 6—11, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 38  
 Tencala, Carpofofo 275, 279  
 Thomas, Jan 22, 38, 39  
 Thorma János 60, 234, 236, 239, 240, 246  
 Tihanyi Lajos 150, 163, 236  
 Tinayre, Lois 349—351, 349—351  
 Tintoretto 85  
 Tischbein 71  
 Tiziano, Vecellio 72, 84, 85, 88, 89, 257, 263, 302, 309, 310, 312, 434  
 Tokácsli Lajos 150  
 Tombocz János 152  
 Topor András 163  
 Tornyai János 142, 160  
 Tóth István M. 150, 163  
 Tóth László V. 150



- Tóth Menyhért 150  
Toulouse-Lautrec, Henri 351  
Tour, George de la 70  
Tóvári Tóth István 171  
Trizny Máttyás 166  
Troger, Paul 55, 276, 279  
Troyen, Jan 38
- Ucello, Paolo 303  
Udvardi Erzsébet 150  
Uitz Béla 150, 152, 163  
Ujházy Péter 150, 163  
Urumov, Petar 167  
Utrillo, Maurice 169
- Váci András 163  
Vaga, Perino del 340, 341  
Vágfalvi Ottó 163  
Vajda Julia 150, 163  
Vajda Lajos 172  
Varga Győző 163  
Varga Nándor Lajos 60, 61, 152, 163  
Várnai Valéria 150, 163  
Vasarely, Victor 172, 173  
Vasari, Giorgio 6, 72, 142, 170, 256, 257, 344, 345, 347, 348  
Vaszary János 153, 157, 160  
Vaszkó Erzsébet 163  
Vati József 163  
Vazquez, Alonso 261, 262  
Végh Gusztáv 173  
Véghvári Gyula 150  
Véghvári János 166  
Véghvári I. János 150, 163  
Velasquez, Diego 169, 255, 257—265, 351  
Vén Emil 150  
Veneziano, Domenico 72  
Veres I. 279  
Veres Mihály 150  
Vermeer van Delft 265  
Vermeer van Haarlem, Jan 70  
Veronese, Paolo 72, 85, 257, 262, 285, 341  
Vida Géza 237  
Vidovszky Béla 173  
Villavicencio, Pedro Nunez de 261, 262, 264  
Vlenghels, Nicolas 71  
Vogl G. 278, 280  
Volterra, Daniele da 341  
Volterrani 72
- Wándza 284, 289, 291, 292  
Weintrager Adolf 151, 163  
Weisz György 150  
Werner, Klemke 167  
Winkler László 163  
Wittich 275  
Würtz Ádám 163
- Záborszky Viola 163  
Zádor István 163  
Zala Tibor 163  
Zámbó Kornél 163  
Zichy Mihály 174, 350  
Ziffer Sándor 60, 236—240, 239, 246—248, 251  
Zilahy György 163  
Zoltánfy István 151  
Zombori László 151  
Zuccarik 346, 347  
Zucchi 346  
Zydrón, Antoni 167
- EGYÉB MŰVÉSZEK
- Agulár Viktor, kovácsmester 68  
Alapffy Attila, fotóművész 157  
Albert Éva, textiltervező 157  
Alexi Ödön, vésnök 349  
Almásy Pál, fotóművész 157  
Alpár Ede, kovácsmester 66, 68  
Ambrus Éva, porcelántervező 157  
Amerin József, korongos 119  
Ane, porcelánfestő 120  
Antal Károly, porcelánfestő 115, 116, 119  
Antoni Rozália, ipari formatervező 154  
Árkay Sándor, ötvös 66
- Bachstätt János, porcelánfestő 119, 120  
Bachstett Lőrinc, porcelánfestő 120  
Balázs Irén, textiltervező 153, 157  
Balázs József Róbert, keramikus 153  
Balogh Tünde, J. textiltervező 153  
Baranyó Sándor, mozaik 153  
Barbiere, ötvös 256  
Bauernhuber Ferenc, korongos 119, 120  
Bálint Benedek, fametsző 350  
Benkóczy Pál, kovácsmester 64  
Berkés Kálmán, kovácsmester 66, 68  
Bieber Károly, kovácsművész 67, 152  
Bille Károly, kovácsmester 68  
Bíró Antal, kovácsmester 66, 68  
Bolla, Abundi, kályhaép. 104  
Borovi János, ötvös 152, 158  
Borsody László, keramikus 158  
Bódog Erzsébet, textiltervező 158  
Bóta József, korongos 115, 120  
Brandel, porcelánfestő 120  
Brandt, Henri Francois, vésnök 68  
Burghardt Antal, kovácsmester 68  
Búzás Árpád, textiltervező 153
- Crane, Walter, iparművész 169  
Czakó Gábor, porcelánfestő 120
- Csiszár József, fazekasmester 153
- Dévényi János, iparművész 152  
Dinnyés Éva, H., keramikus 158  
Dobos Lajos, fotóművész 166  
Drentwett, Abraham, ötvös 24, 25, 39  
Drentwett, Philipp Jakob, ötvös 23, 23, 25, 39
- Eckert II. József, porcelánfestő 119, 120  
Eckhard, porcelánfestő 113, 120  
Edl István, porcelánfestő 120  
Egry László, üvegtervező 166  
Ekkert Béla, porcelánfestő 120  
Ekkert III. József, porcelánfestő 120  
Ekkert IV. József, korongos 120  
Ekkert V. József, porcelánfestő 120  
Ekkert Vendel, kályhas 120  
Erdélyi János, könyvművész 151, 158
- Farkas Gyula, kovácsmester 66, 68  
Farkas Imre, nyomdász 154  
Farkas János, korongos 117, 120  
Farkas József, porcelánfestő 120  
Fazola Henrik, kovácsmester 67, 68, 142, 364  
Fazola Lénárd, kovácsmester 67  
Ferenczy Noémi, textiltervező 153, 234, 235, 239—241, 242—251, 243, 244, 249  
Fett Jolán, textiltervező 158  
Fettich Nándor, ötvös 152
- Fischer Géza, porcelánfestő 120  
Fischer János, korongos 119, 120  
Fischer József, porcelánfestő 115, 118, 120  
Fischer Rezső, porcelánfestő 120  
Fischer Rudolf, porcelánfestő 112, 115, 120  
Fizély Károly, kovácsmester 68  
Forreider József, kovácsmester 67, 68  
Freud Mihály, porcelánfestő 120  
Freund Mihály, korongos 117  
Frimmer Róbert, főkorongos 115, 120  
Fritsch, korongos 120  
Fritsch, porcelánfestő 120  
Fuchs Pál, korongos 120  
Fürtös György, keramikus 159  
Fürtös Ilona, textiltervező 153, 159
- Gádor István, keramikus 153, 159  
Galambos Jenő, kovácsmester 68  
Galle, André, iparművész 364  
Gautner Máttyás, porcelánfestő 120  
Gara Arnold, iparművész 365  
Garzuly Mária, D. iparművész 55, 56, 58  
Gecser Lujza, textiltervező 159  
Geszler Mária, keramikus 159  
Giergl Alajos, ötvös 291, 292  
Ginesser Márton, kovácsmester 67  
Gonda István, fazekasmester 153  
Gorka Livia, keramikus 153, 159  
Götz József, munkavezető 120  
Grasset, Eugene, iparművész 364  
Grund Márton, porcelánfestő 120  
Grünwald Ignác, korongos 115, 120  
Guimord, iparművész 364
- Győry Károly, kovácsmester 68
- Hajnal Gabriella, textiltervező 153, 159  
Hajós Bálint, kovácsmester 68  
Halász Ferenc, kovácsmester 68  
Hamza Erzsébet, üvegtervező 159  
Hartmann Pál, porcelánfestő 120  
Hegyi János, edényes 120  
Heinz testvérek, porcelánfestők 120  
Herpay Katalin, textiltervező 159  
Hess András, nyomdász 154  
Hoffman Antal, porcelánfestő 113, 114, 120  
Hoffmann Lajos, porcelánfestő 120  
Hoffmann, Meier, porcelánfestő 120  
Hoffner Menyhért, kovácsmester 67  
Hofhausel, porcelánfestő 120  
Holics Gyula, fotóművész 159  
Honthy Mária, textiltervező 153  
Honty Tibor, fotóművész 159  
Hopfner János, kovácsmester 67  
Horváth László, iparművész 153  
Horváth Sándor, keramikus 159  
Hübner Aranka, textiltervező 159
- Illés Irén, Cs., keramikus 159
- Jablonszky János, kovácsmester 68  
Jung Anni, keramikus 167  
Jungfer Gyula, kovácsmester 67, 68  
Jungnitsch, korongos 120  
Jülling János, porcelánfestő 120
- Kanyák Zsófia, iparművész 153  
Kanyó Ferenc, fotóművész 159  
Káldor Katalin, iparművész 159  
Kántor Sándor, fazekas 160  
Kátay Mihály, ötvös 127—130, 134—136, 152  
Kásztli Alajos, porcelánfestő 118, 120



- Kecskeméti Antal, kovácsmester 68  
 Kemplics, porcelánfestő 120  
 Kezslér János, korongos 120  
 Kilian, Balthasar, rézmetsző 5  
 Király József, belsőépítész 154  
 Kis, Paul, kovácsmester 68  
 Kiss Károly, kovácsmester 68  
 Kiss Roóz Ilona, kerámikus 160  
 Klavehn Gusztáv, porcelánfestő 120  
 Klein Mór, porcelánfestő 120  
 Knaucz József, ifj., kovácsmester 68  
 Kner Imre, könyvművész 173, 365  
 Koba, Guruli, ötvös 166  
 Koffán Károly, fotóművész 173  
 Kohut, porcelánfestő 120  
 Korompay Ágoston, kovácsmester 68  
 Kós Zsófia, textiltervező 160  
 Kotsis Nagy Margit, üvegtervező 166  
 Kovács Diana, Zs., textiltervező 160  
 Kovács Margit, kerámikus 153, 160  
 Kozma István, iparművész 152  
 Kraml Antal, korongos 120  
 Krung Mihály, porcelánfestő 120  
 Kutschera, porcelánfestő 120
- Laborcz Mónika, kerámikus 160  
 Lakatos Artúr, iparművész 365  
 Lang, Mauritius, rézmetsző 3, 4, 5, 5, 11, 20, 21, 30, 37, 38  
 Lartigue, J. H., fotóművész 167  
 Lechner, porcelánfestő 120  
 Lehoczky János, vasműves 68  
 Leisner Ágoston, porcelánfestő 115, 121  
 Lencsés Ferenc, korongos 117, 121  
 Lennert Antal, porcelánfestő 121  
 Lennert Antal, korongos 121  
 Lennert Ferenc, porcelánfestő 121  
 Lenz Károly, porcelánfestő 121  
 Leyritz Árpád, kovácsmester 68  
 Löwy, modellező 121  
 Ludvig Ede, kovácsmester 68
- Mackmurdo, iparművész 364  
 Major Isaac, rézmetsző 7, 8, 13, 38  
 Majorelle, iparművész 364  
 Markov Zlata, kerámikus 167  
 Marschak, porcelánfestő 121  
 Matham, Jacob, rézmetsző 85  
 Mayer János, korongos 113, 121  
 Menyhért Miklós, iparművész 365  
 Mészáros, égető 121  
 Mígray József, kovácsmester 68  
 Millics, Inge Flierl, textiltervező 167  
 Morelli Gusztáv, fametsző 350  
 Morris, William, iparművész 364  
 Morvay Zsuzsa, kerámikus 161  
 Müller Bálint, égető 121  
 Müller Sándor, porcelánfestő 114, 121  
 Müncher Vilmos, kovácsmester 68  
 Münzl, korongos 121
- Nagy Bálint, bútortervező 154  
 Nagy Enikő, zománc 166  
 Nagy Gy. Margit, textiltervező 153  
 Nemcsik Anna, kerámikus 161  
 Németh Éva, textiltervező 153
- Németh János, kerámikus 153, 161  
 Niemeyer Vilmos, porcelánfestő 112, 113, 121  
 Novák, porcelánfestő 121
- Olhauser József, kovácsmester 67  
 Owen, Jones, iparművész 364
- Örkényi István, iparművész 365
- Páder Nándor, kovácsművész 67  
 Papp Oszkár, tűzzománc 161  
 Patona Teréz, kerámikus 161  
 Pécsi László, textiltervező 161  
 Petrics Mihály, korongos 117  
 Petrics Miklós, korongos 117  
 Pick Ede, kovácsmester 68  
 Pintér Éva, textiltervező 161  
 Pipa Ildikó, textiltervező 153, 161  
 Pohl Henrik, porcelánfestő 121  
 Polgár Ignác, kovácsmester 67, 68  
 Polgár Lajos, porcelánfestő 121  
 Polgár Károly, kovácsmester 68  
 Prandtner család, ötvös 291, 292  
 Probstner János, iparművész 153  
 Pügl Ignác, kovácsmester 67
- Reimann János, fotóművész 162  
 Románné G. Klára, iparművész 365  
 Roscher Antal, porcelánfestő 121  
 Röckl József, porcelánfestő 121  
 Rysavy Ferenc, kovácsmester 68
- Sáfrány Géza, fazekas 162  
 Sárváry János, kovácsmester 68  
 Scheschin Antal, porcelánfestő 121  
 Schima A. Bandi, kovácsmester 68  
 Schindler Antal id., porcelánfestő 121  
 Schindler József, porcelánfestő 121  
 Schönig Antal, porcelánfestő 113, 121  
 Schwaiger Antal, formatervező 288  
 Schwanzama Eduárd, porcelánfestő 121  
 Schweissgut Jakab, porcelánfestő 121  
 Seregély Márta, iparművész 153  
 Siebmacher, Hans, rézmetsző 2, 6, 8, 9, 12  
 Sima Henrik, kovácsmester 68  
 Sima Sándor, kovácsmester 68  
 Simon Imre, porcelánfestő 115, 121  
 Sinkó Veron, textiltervező 162  
 Skolkay Mátyás, kovácsmester 67, 68  
 Somogyi Pál, iparművész 162  
 Sótó Zoltán, kovácsmester 67  
 Sovánka István, üvegtervező 153  
 Spengler Sebestyén, porcelánfestő 121  
 Stabler Károly, porcelánfestő 115, 121  
 Stengler Ádám, porcelánfestő 118, 121  
 Stingl Vince, kerámikus 111, 113  
 Strasser Péter, porcelánfestő 121  
 Subarich, Georgius, rézmetsző 22, 39  
 Svadló Ferenc, kovácsmester 68  
 Svoboda, porcelánfestő 121
- Szabó Ilona, textiltervező 162  
 Szabó János, kerámikus 241  
 Szabó József, fotóművész 162
- Szász János, fotóművész 162  
 Szenczi Kertész Ábrahám, nyomdász 154  
 Szenes Zsuzsa, textiltervező 151, 153, 162  
 Szentpéteri József, ötvös 291, 292  
 Szoboszlai Gábor, ötvös 162  
 Sztéhló Lili, iparművész 56, 57  
 Szultsberger József, kovácsmester 68
- Takács János, edényes 115, 121  
 Takács József, porcelánfestő 121  
 Tántzka József, kerámikus 113, 121  
 Tausz Antal, orgonapéfitő 154  
 Teichner Ádám, kovácsmester 67, 68  
 Theidl Antal, porcelánfestő 114, 121  
 Tinayre, Julien, fametsző 349, 350, 350  
 Tíringer F3renc, kovácsmester 67, 68  
 Tokaji András, fotóművész 153  
 Topp József, égető 121  
 Toso, Dabac, fotóművész 166  
 Tóth Károly, kovácsmester 68  
 Tóth Tibor, bútortervező 154  
 Tótfalusi Kis Miklós, nyomdász 152, 154  
 Triebenbacher, kovácsművész 68  
 Trojanek, porcelánfestő 121  
 Tury Mária, tűzzománc 163
- Ulrich Jakab, korongos 117, 121  
 Ulrich Jakab, porcelánfestő 121  
 Ulrich Mihály, porcelánfestő 121  
 Ulrich Miksa, festőtanonc 121
- Vágó Ignác, kovácsmester 66, 68  
 Vankum Antal, porcelánfestő 121  
 Vampetics József, korongos 117  
 Varsányi Ede, porcelánfestő 111, 116, 121  
 Véber Mátyás, porcelánfestő 121  
 Vedano, Alessandro, kerámikus 104  
 Velde, Henry Clemens van de, iparművész 364  
 Veres Lajos, ipari formatervező 154  
 Vettengl Rezső, porcelánfestő 121  
 Vettengl Rudolf, porcelánfestő 121  
 Vogel, formázó 121  
 Vögl József, porcelánfestő 121
- Wachter Antal, kovácsmester 68  
 Wekerle József, kovácsmester 68  
 Wellner Kálmán, porcelánfestő 114, 121  
 Wenzel Antal, porcelánfestő 121  
 Werner, porcelánfestő 121  
 Wettengl Vince, korongos 121  
 Windschügel család, kerámikus 122  
 Windschügel Ferenc, kerámikus 113  
 Windschügel János, kerámikus 113  
 Wolf József, porcelánfestő 121
- Zappe, korongos 121  
 Zinner Erzsébet, fotóművész 163  
 Zimmermann János, kovácsmester 68  
 Zitt, porcelánfestő 118, 121  
 Zwick Sebestyén, porcelánfestő 116, 121



# TANULMÁNYOK

## A TÖRÖK ELLENI HARC ÉS EGYKORÚ VILÁGI KÉPZŐMŰVÉSZETÜNK

(ATTRIBÚCIÓ ÉS MŰFAJTÖRTÉNET)

A sárvári vár díszterme a magyarországi barokk művészet legszebb belső terei közé tartozik. Öblös dongaboltozatát színes stukkó-plasztika borítja, amelyen vaskos idomú, hadiszerszámokat szorongató puttók soha nem volt stukkószörnyetegeken lovagolnak, s a mennyezetről haditrófeák függenek alá. A stukkó-keretelte mezőkben hét, 1653-ból származó freskó a századforduló török—magyar csatáit és várostromait idézi fel, az oldalfalakon pedig Dorffmaister Istvánnak az Ótestamentumból vett

jeleneteket ábrázoló falképei (1769) sorakoznak (1. kép). E két falképciklus a XVII. és XVIII. század egymástól oly annyira eltérő szemléletéről, s a művészet szerepéről vallott felfogásuk különbözőségéről tanúskodik, de ugyanakkor a barokk művészet mindkét században közös stílus-sajátosságai révén szerves egységet alkot.

Ebben az együttesben a XVII. századi csataképek jelentőségét az adja meg, hogy a ciklus a magyarországi barokk művészet legnagyobb szabású monumentális tör-

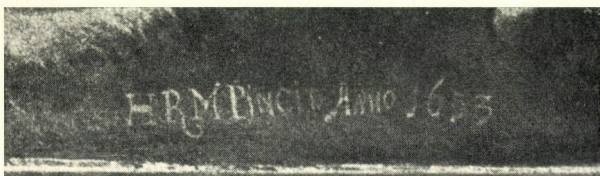


1 Sárovar, a Nádasdy vár díszterme





2 Hans Rudolf Miller: Sziszeki csata, mennyezetkép. Sárovr, vár



3 Szignatúra a sziszeki csata ábrázolásán. Sárovr, vár

téneti falképsorozata, s megrendelője a század legtudatosabb hazai mecénása, Nádasdy Ferenc volt. A secco technikával készült csataképsorozat témáját a magyar történelemből merítette. Középpontban a mennyezet nagyméretű képe, az 1593-as sziszeki csata ábrázolása áll, ahol a megrendelő nagyapja, korának híres magyar katonája, a „fekete bég”-nek nevezett Nádasdy Ferenc harcol a török ellen (2. kép). A boltozat többi, kisebb képein pedig az 1597-es tatai és pápai, az 1598-as győri, az 1601-es kanizsai és székesfehérvári és az 1602-es budai csatát, illetve várostromot láthatjuk, a háttérben mindig a helyszín topografikus ábrázolásával. Ez a falkép-együttes tehát fél évszázaddal az események után a képzőművészet eszközeivel állított emléket a törökellenes küzdelem egyik mozgalmas szakaszának, úgy, hogy az ábrázolások középpontjába a megrendelő ősenek alakját állította.

Művészettörténetírásunkban először Éber László ismertette e jelentős falkép sorozatot a díszterem XVIII. századi festője, Dorffmaister István működésének feldolgozásakor. Éber felsorolta az említett ábrázolásokat s közöttük a HRM kezdőbetűs művész szignatúráját is. [1] A két világháború között a hazai művészettörténetírás nem tanúsított különösebb érdeklődést a sárovr falképek iránt s a korszak egyetlen tudományos eredménye e témában az a megfigyelés volt, hogy a festő a csatajelenetek vár- és városképeit, tájháttérét Hans Siebmacher, Ortelius Cosmografiájában megjelent metszetei után készítette [2]. A csataképegyüttes fontosságát csak a második világháború utáni kutatás ismerte fel, s Garas Klára elsőként mutatott rá a freskók jelentőségére. Elhelyezte aművet a XVII. századi történeti festészet, e múltból vett jelenetekkel saját koruk elé példát állító műfaj hazai fejlődésében, kiemelte az együttes mecénásának azt a törekvését, hogy saját ősét dicsőítse a törökellenes küzdelem ábrázolása kapcsán, s felfigyelt a csataképek kompozíciója és a „Hús régi magyar csatakép” néven ismert későreneszansz metszetsorozat rokonságára. Ugyanő utalt arra, hogy a megrendelőt egy dél-németországi vár török—magyar csatákat ábrázoló sorozata — amelyet Nádasdy a falképek keletkezésének évében látott — inspirálhatta a sárovr együttes megfestésére. Garas a falképciklus ismeretlen mesterét a képek stílusa alapján a német vagy németalföldi művészet körébe sorolta [3]. Az általa nagy vonalakban megrajzolt kép máig helytállónak bizonyult, a későbbi kutatás során azonban több ponton árnyaltabbá vált.

Klaniczay Tibor arra hívta fel a figyelmet, hogy Zrínyi Miklós Szigeti veszedelmének (1651) és a Nádasdy által

festetett sárovr mennyezetképeknek (1653) koncepciója mennyire közel áll egymáshoz, s felvetette azt a lehetőséget is, hogy Zrínyi műve hatott a sárovr falképek tematikai összeállítására. Utalt arra, hogy mindkét műben a barokk korszak személyiségeinek dicsőséges ősöket kereső, az irodalomban másutt is kimutatható törekvését kell látnunk [4]. Ezt követően H. Takács Marianna a képek latin felirataiban a németes dátumjelzés alapján valószínűsítette a művész német származását, Cennerné Wilhelm Gizella pedig a falképek közelebbi témáját a 15 éves háború csatáinak ábrázolásában határozta meg [5]. 1963—64-ben került sor Przdzyk József vezetésével a sárovr vár dísztermének restaurálására, amikor a falképekről eltávolították a többszörös átfestések nyomait s kimutatták, hogy valamennyi kompozíció eredeti formájában maradt ránk, csupán a székesfehérvári csata ábrázolásának egy része — a csatajelenetet kettévágó széles domboldal — került későbbi kiegészítésként a megrongálódott felületre. Ez idő tájt határozta meg Kászonyi Andrásné a falképciklust keretelő stukkódísz mesterét Andrea Bertinelli személyében, akinek stukkóból formált haditrófeái (4. kép) a történeti képek jelentését is felerősítik [6]. Legutóbb Rózsa György foglalkozott részletesebben a sárovr együttesrel. Günsburg nevének helyes olvasatával feloldotta a németországi előképről szóló adatot, bár ott a kastély török—magyar csatákat ábrázoló képei elpusztultak, analógiaként a weikersheimi Hohenlohe kastélynak a 15 éves háború magyarországi csatáit megőrkítő pannósorozatát mutatta be. Felhívta a figyelmet a falkép Nádasdy Ferenc ábrázolásának a családi ősgalériában fennmaradt előképére is, és rámutatott a képek kompozíciós sajátosságára, hogy a festő az előteret szembenézetben és a háttér felülnézetben ábrázolta [7].

Az elmúlt két évtized kutatásai tehát számos új adatot hoztak a mennyezetképek keletkezésére, tartalmi programjára, valamint a megrendelő célkitűzéseire és a festő alkotó módszerére vonatkozóan, s főbb vonásaiban világosan rajzolódik ki a sorozat története. A magyar barokk művészet fő művei közé tartozó sorozat alkotója, a „HRM PINCIT (tulajdonképpen pingit vagy pinxit) ANNO 1653” szignatúra (3. kép) mögé rejtőző festő személye azonban ismeretlen maradt. E tanulmány célja a sárovr mennyezetkép-együttes mestérének meghatározása s ezentúl a műfaj, a török elleni küzdelem monumentális igényű hazai ábrázolása létrejöttének, funkciójának és történelmének felvázolása.

\*

## A FESTŐ

Hogy ki festette a sárovr díszterem török—magyar csataképeit, arról levéltári adat mindmáig nem került elő s ebből az időből a közép-kelet-európai művészettörténet sem ismert HRM betűjelű festőt [8]. A hárombetűs szignatúra feloldásához a festészet területéről kiindulva tehát nem juthatunk el, egy másik művészeti ág, a sokszorosított grafika hazai történetének vizsgálatára azonban elvezethet a megoldáshoz. A magyarországi grafikatörténet ugyanis régóta számon tartja azt a XVII. század közepén





4 Andrea Bertinelli: Stukkódísz a sárvári vár dísztermében

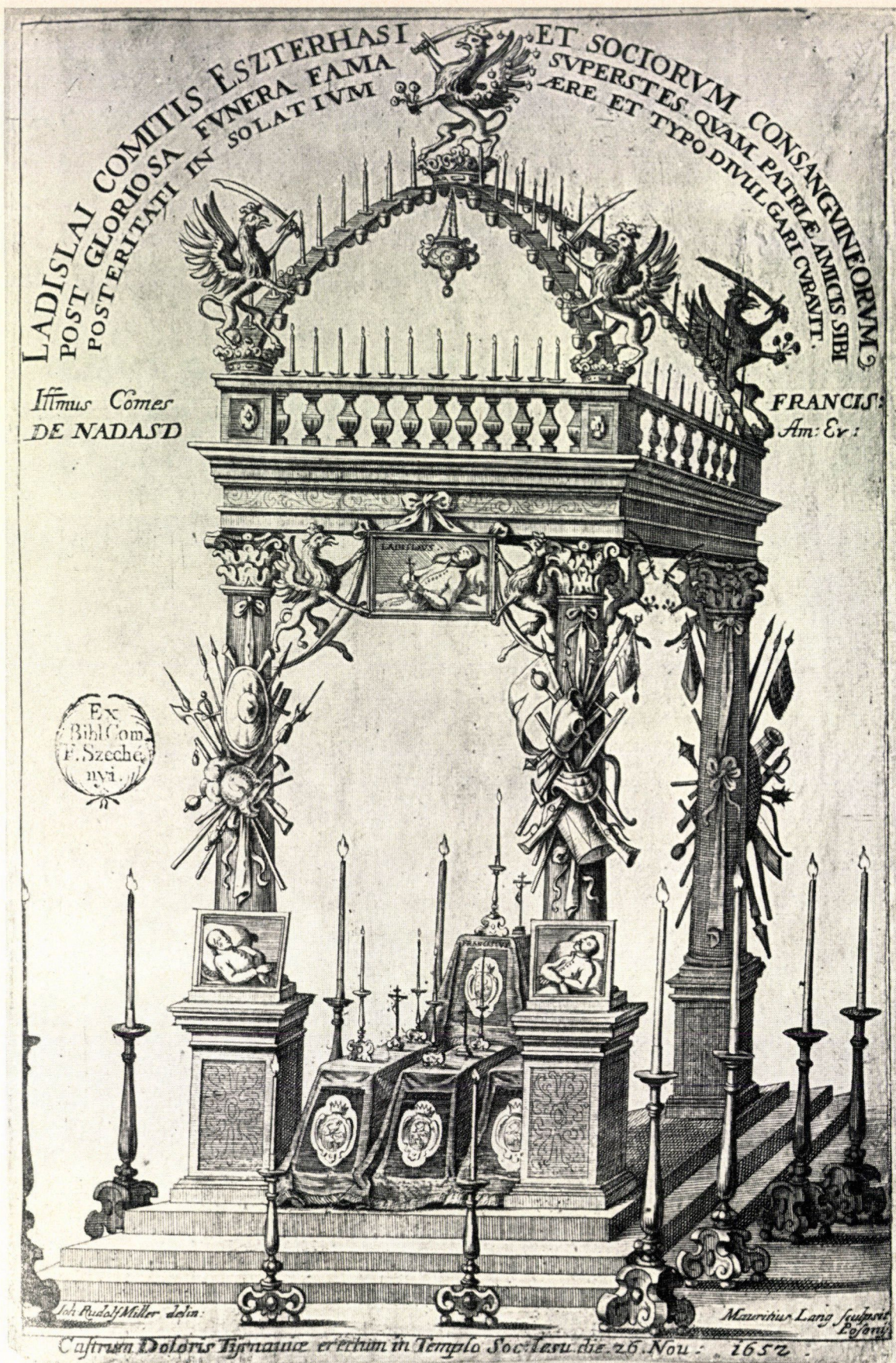
élt, kettős keresztnevű művészt, akinek monogramját a HRM betűk adják ki, s akinek nevét két fennmaradt metszet őrizte meg számunkra [9]. E metszetek annak a két prédikációnak mellékleteként jelentek meg Bécsben, amelyek a vezekényi csatában, 1652. november 20-án elesett négy Eszterházy (László, Gáspár, Tamás és Ferenc) nagyszombati temetésén hangzottak el. Pálffy Tamás tartotta a latin, Hofman Pál pedig a magyar nyelvű búcsúztatót, s a nyomtatásban megjelent prédikációk szövegéhez csatolt metszetek Eszterházy László Castrum dolorisát, illetve a nagyszabású temetési menetet ábrázolják (5–6. kép). A szignatúra tanúsága szerint mindkét rézmetszet rajz-előkép után készült, s ezeket ugyanaz a művész, „Joh. Rudolf Miller” készítette, metszőjük pedig az augsburgi származású, Pozsonyban működő Mauritius Lang volt [10].

E két rézmetszet rajz-előképének készítőjét, Joh.(annes) azaz másképpen *Hans Rudolf Millert* tartjuk a *sárvári Nádasdy vár török—magyar csatáit ábrázoló falképsorozat alkotójának*. Nevét a latinos névformát (Mauritius — Mauritz helyett) használó rézmetsző a két grafikai lapon hasonlóképpen latinos Joh.(annes) formában hagyta ránk, a festő sajátkezű sárvári szignatúrájában viszont a Johannes (Johann) név Hans változatát használja; tehát a szí-

szeki csata ábrázolásán olvasható „HRM pincit Anno 1653” jelzés monogramja mögött Hans Rudolf Miller neve rejtőzik, ő festette a sárvári díszterem valamennyi XVII. századi falképét [11]. Bár matematikailag igen kevésbé valószínű, hogy egy feltételezett másik, ugyanebben a korban, s ugyanezen a területen (Nyugat-Magyarországon) működő s ugyanezzel a ritka kettős keresztnévvel rendelkező művésznak még a vezetékneve is azonos betűvel kezdődjék, az attribúció helyessége mégsem alapozható csupán a név-monogram azonosságára. A Hans Rudolf Miller monogram-feloldás mellett más bizonyítékok is szólnak. Ezek részben a történeti adatok, részben egykorú magyarországi művészetből vett rokon jelenségek, végül pedig a monumentális falfestmény és egy másik művész, a metsző áttételében fennmaradt rajz között — a két műfaj alapvetően eltérő jellege ellenére is — kimutatható egyezések.

Hogy Hans Rudolf Millerhez hasonlóan a monumentális műfajokban tevékenkedő hazai művészek — az európai művészeti gyakorlatnak megfelelően — nálunk is készítették rajzokat metszet-sokszorosítás céljaira, arra több, közel egykorú példa is idézhető. Így nemrég bukkant fel a kassai jezsuita főiskola egyik hallgatójának Melczer Jánosnak





5 Hans Rudolf Miller—Mauritz Lang: Esterházy László Castrum dolorisa — rézmetszet



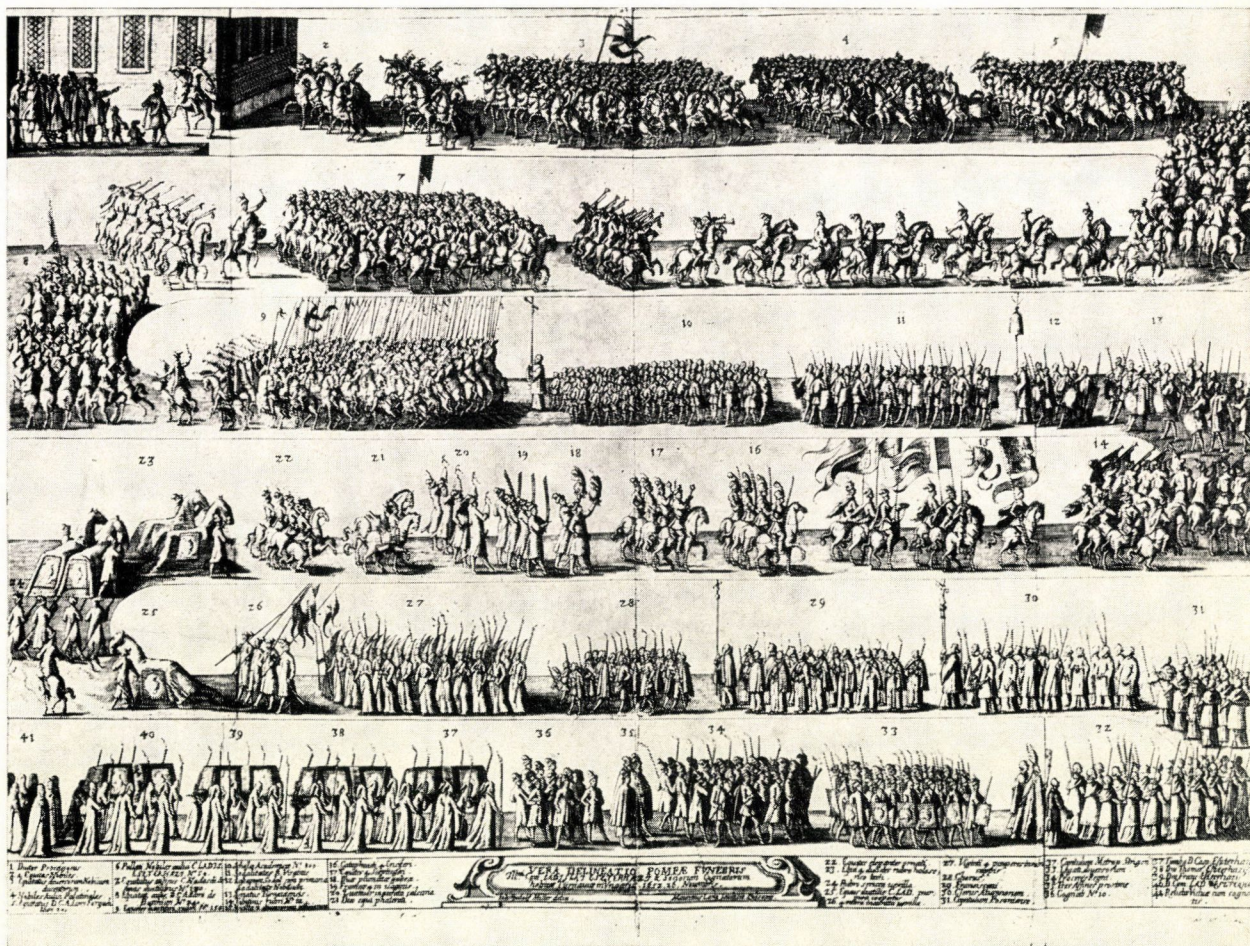
XVII. századi tézislapja, amelyet a metsző Balthasar Kilian a nagyszombati jezsuita templomban oltárképeket festő Jacobus Rost rajza után készítettett[12]. Ugyanerre a jelenségre példa a Lippay György érseket ábrázoló „Hans Jacob Khien delineavit — Mauritius Lang sculpsit” jelzésű lap (1663) is, amelyet az 1870-es évek táján Römer Flóris még látott egy kertészeti mű címlapja előtt. Az előképet rajzoló Hans Jacob Khien, Lippay udvari festője a század jelentősebb hazai művészei közé tartozhatott, aki a rajz mellett a monumentális műfajokban is tevékenykedett, s 1669-ben Esterházy Pál kismartoni várkastélyában mennyezetképeket festett[13]. E példák tehát amellet szólnak, hogy a metszet-előképeket rajzoló Hans Rudolf Miller is készíthetett a monumentális műfajokba sorolható kompozíciókat. A „Hans Jacob Khien delineavit” szignatúra egyúttal annak bizonyítéka is lehet, hogy az egykorú magyarországi művészetben a Johannes név német Hans változatát latin nyelvű művészjelzésben is használták, hasonlóképpen a sárvári — Hans Rudolf Miller pingit — szignatúrához.

A névmegegyezés és a hazai művészeti gyakorlat analógiáján túl méginkább megerősíti az attribúció helyességét, hogy Hans Rudolf Miller és a mecénás Nádasdy Ferenc, a sárvári csataképsorozat keletkezése idején egyébként is kapcsolatban álltak egymással. Ezt is a Miller rajzai után készült metszetek bizonyítják, amelyek Nádasdy Ferenc megrendelésére készültek, s éppen 1653-ban, a sárvári falképek keletkezésének évében jelentek meg; sőt az egyik lapon — Esterházy László castrum dolorisán — Nádasdyhoz szóló ajánlást is olvashatunk. Azt is tudjuk, hogy Nádasdy tulajdonában volt a két metszet rézlemez is, amely a XVII. századi művészeti gyakorlat szerint a

megrendelőt illette[14]. Mint a metszetek feliratai elmondják, a Vezekénynél elesett négy Esterházyt 1652. november 26-án temették Nagyszombaton, így Hans Rudolf Millernek is itt és ekkor kellett készítenie a metszetekhez előképkül szolgáló rajzokat. A szignatúra alapján az is lehetséges, hogy Hans Rudolf Miller maga tervezte Esterházy László Castrum dolorisát is, hiszen a metszetben is közzétett Castrum dolorisoknál a metsző gyakran a tervező, az inventor vázlata alapján dolgozott. Ez azonban csak feltételezés, s mindössze annyi bizonyos, hogy Nádasdy már 1652-ben, a sárvári falképek keletkezését megelőző évben kapcsolatban állt a festő H. R. Millerrel.

A történeti adatokon kívül Hans Rudolf Miller szerzősége mellett szólnak s egyúttal festőnk alkotó módszerébe is bepillantást engednek a Lang metszetében fennmaradt egyik Miller rajz és a mennyezetképek egyazon mesterre visszavezethető, annak egyéni művészi nyelvéből következő rokon vonásai. Az összevetésnél azonban csak az a kompozíció jöhet számításba, amely a falképekhez hasonlóan alakokat ábrázol és tömegeket mozgat, tehát a temetési menetet ábrázoló metszet. A nagyszombati temetés egykorú történeti eseményt ábrázol olyan megrendelő megbízásából, aki a bemutatott eseményen maga is jelen volt. Ez a körülmény s a temetési menetben résztvevő csoportok pontos megjelölése arra utal, hogy a temetési menet ábrázolása helyszíni vázlat után, a valóságnak megfelelően készült.

A sárvári mennyezetképek témája viszont fél évszázaddal korábbi eseménysorozat volt, ahol a történeti hűség igényét csak város- és várlátképek megfestésénél, illetve a valóságos személyek ábrázolásánál lehetett érvényesíteni. A sárvári falképeken a városlátképek — Tata és Pápa



6 Hans Rudolf Miller—Mauritz Lang: A négy Esterházy nagyszombati temetése — rézmetszet





EMILII invitat Macedo dux NIKO Cohortis,  
Itur et ad pugnam, conferiturq; manu.  
At virtute NIKO Romana vincitur omnis.  
Peditur inq; fugam, traditurq; neci.

NOLONEM den behergten mann  
Der Helden schlägt und greift dapper an.

7 Antonio Tempesta—Matthäus Merian: Paulus Aemilius hőstettei — 4. lap, rézmetszet

kivételével — mint láttuk, H. Siebmacher metszetei után készültek, a középkép Nádasdy Ferenc portréjának pedig a családi ősgaléria máig fennmaradt festménye volt az előképe. A félévszáz év előtti események ábrázolásán az alakos részek megfestésekor már semmi sem kötötte a festő kezét, s kompozícióit szabadon, saját felfogásának megfelelően alakíthatta. A szabad választás lehetősége — a kortárs művészeti gyakorlat bevett megoldásaként — ismét metszet-előképek választását eredményezte. Antonio Tempesta Paulus Aemilius római hős tetteit bemutató metszetsorozatában (1601) sikerült meghatározni a sárvári falképek alakos részeinek megfestésekor felhasznált metszet-előképeket [15].

Ha egy barokk festő metszet-előképeket használ művészi munkája során, ez önmagában nem határozhatja meg a festőről kialakítandó értéktételeket. Mégis a metszet-felhasználás regisztrálása többet kell, hogy jelentsen a történész számára, mint a korabeli művészi gyakorlat újra meg újra szemléltetett jellegzetességét. Ugyanis a művész viszonya, hozzáállása a választott előképhez mindig sokat árulhat el az átvéő művész kvalitásairól, alkotó módszeréről s művészetének egyedi vonásait is meggyőzőbben vetítheti elénk.

A sárvári csataábrázolások előképeinek alkotója Antonio Tempesta (1555—1630) Firenzéből származott s alakját a művészettörténet a Vasari követők népes táborában tartja számon. Kora legtermékenyebb rézkarcolója volt, s népszerű lapjai közt sok csataképet találunk. A Rómában élő művész életének utolsó évtizedeiben bontakozott ki az itáliai barokk művészet s Tempesta kései műveinek dinamikus kompozíciói maguk is a kor stílárís változásainak irányába mutatnak. E kései metszetek

szemléletes példái a későreneszánsz idején kialakult s a barokk által is vállalt ún. „nagyfigurás” ábrázolásmódnak, amelynek európai elterjesztésében Tempesta lapjai jelentős szerepet játszottak. Metszeteinek kompozíciói a faliszőnyegektől a könyvillusztrációig, s falképektől festett majolikatalakig a legkülönbözőbb műfajokban térnek vissza, s lapjairól az északi országok metszői is sok másolatot készítettek [16]. A sárvári mennyezetképek festőjéhez sem közvetlenül jutottak el a római művész alkotásai. H. R. Miller a Tempesta által készített csataképsorozatot a neves német grafikus, Matthäus Merian 1622-ben készült másolatában ismerte meg, amely a strassburgi metszetkiadó, Peter Aubry kiadásában jelent meg [17]. Hogy a sárvári csataképek festője munkájában Merian másolatait használta, azt az bizonyítja, hogy Merian sorozatában az eredeti lapokhoz képest hat kompozíció tükröképes formában, három pedig Tempestaéval azonos beállításban szerepel. H. R. Miller mennyezetképein pedig pontosan a Merian-sorozat beállításai térnek vissza. Valamennyi sárvári csatakép Tempesta kompozícióinak felhasználásával készült. H. R. Miller azonban sohasem a teljes kompozíciót vette át, hanem csak annak egy, általában domináns elemét, s azt a felhasznált vár-metszettel együtt saját kompozíciójába építette. Az átvételek az egyes falképeken is különböző méretűek s ennek megfelelően az is megállapítható, melyek a csataképeken az önálló, a festő saját invenciójából származó részletek. Mindezek a festő forrásainak, alkotói módszerének megismerése mellett az attribúció kérdéséhez is hasznos szempontokat adhatnak.

Tempesta metszetein az előtérben, a kompozíció egyik sarkából hangsúlyos, nagy alakokkal indította a mozgalmas ábrázolást, amelynek középtérben több, nemegyszer





8 Hans Rudolf Miller: Kanizsa ostroma, mennyezetkép. Sárvár, vár

ellentétes irányban mozgatott, az előtér alakjaihoz képest jóval kisebb csoport kapott helyet. A háttérrel pedig amint magasan meghúzott horizont zárja, amely fölé gyakran várfalak magasodnak. H. R. Miller a boltozat oldalfalain húzódó ábrázolásoknál átvette előképe hármastértagolását, az egyes tér-síkokat, azok egymáshoz való viszonyát azonban kissé megváltoztatta.

Kanizsa ostromának ábrázolásán szemléltethetjük legjobban a metszettelhasználás módszerének általános jegyeit (7–8. kép). A falkép előterének nagyfigurás jelenete Tempesta kompozíciójából származik, ugyanúgy, mint a középtér néhány gyalogos katonája is. A mennyezetkép híven követi a metszet rajzát, a festő azonban néhány helyen a viseletet aktualizálta és a sárkánygyíkos sisakú római harcost prémes, tollforgós süvegű magyar lovassá, ellenfelét pedig turbános törökké változtatta. Másutt viszont változatlanul hagyta a szereplők viseletét, mivel Tempesta a római hős keleti csatáiban, ha historizáló elemekkel élénkítve is, de saját korának törökellenes háborúit rajzolta meg.

Az azonoságok mellett igen jellemzőek a metszet és a falkép közti különbségek. Ezek lényege, hogy H. R. Miller kompozícióin a belső arányok már mások lettek, mint Tempesta metszetein, mivel a festő az egyes képsíkok közötti nagyságrendi különbségeket még tovább fokozta. Képei a kompozíciós elemek erősebb alá- és fölérendelésével s élesebb kontraszthatással az új stílus, a barokk formai követelményeinek rendszerébe illeszkednek. Ebben közre játszott az is, hogy a metszetektől eltérően a falképen a színek is fontos szerephez jutottak s az előtér alakjainak kiemelését s a kompozíció többi részének alárendelését a színezés is segítette. Mindig az előtér csoportjain találjuk

az erősebb, mélyebb, élénkebb színfoltokat, amelyek a halványabb tónusú, vagy összefüggő foltokban megfestett háttérre vetődnek rá s hatásos kontrasztot alkotnak.

Főbb vonásaiban tehát ezzel a módszerrel készültek a sárvári vár dísztermének boltozatán az ívbélletre festett csataképek kompozíciói. Sorra véve a további mennyezetképeket a falkép-együttes mindegyik darabja hordoz eredeti megoldásokat vagy tanulságokat. Győr megvételeének ábrázolásán metszet-előkép és falkép viszonya (9–10. kép) nagyjából azonos a Kanizsa ostrománál látott képpel [18]. Székesfehérvár ostromának jelenetén pedig a metszet-előkép segítségével rekonstruálható a kompozíció elpusztult 2/3-részenek eredeti állapota (11–12. kép). Az előtér zászlót védelmező lovaskatonája alatt egy lova tetemére boruló elesett katona feküdt, tőle jobbra pedig egy lováról lebukó harcosba döfte lándzsáját a turbános török. Helyükön ma a XVIII. században festett domboldal húzódik, amely ügyes festői megoldással tüntette el a sérült mennyezet-rész üres felületét.

A szomszédos mennyezetképnek, Buda ostromának ábrázolásánál kitűnő lehetőség kínálkozik annak szemléltetésére, hogy Antonio Tempesta előképe hogyan szolgálta az új művészet, a barokk kialakulását, s kompozícióinak melyek azok az elemei, amelyeket az új stílus is magának vallhatott (13. 15. kép). Tempesta rézkarcát ugyanis nemcsak H. R. Miller választotta előképül Buda ostromát ábrázoló falképéhez, hanem a 15 éves háború eseményeit ugyancsak sorozatban megörökítő Isaac Major is Esztergom (?) ostromát ábrázoló metszetén (16. kép). A frankfurti születésű I. Major a század első felében Prágában és Bécsben tevékenykedett s az 1630-as évek táján többször dolgozott magyarországi megrendelők számára is. Csata-





*Arma parans, aciem struens, ter mille liguros  
Horos in Campo vi necat ille sua.  
Hinc praedam partem socias dividit omnes,  
Pugnandi venam concitat atque novam.*

*Bei trey tauffen in dem feldt  
Ligurier erlegt der Heldt.*

9 Antonio Tempesta—Matthäus Merian: Paulus Aemilius hőstettei — 2. lap, rézmetszet

kép sorozata is valószínű magyar megrendelő megbízásából készült [19]. Mindkét művész saját felfogásának megfelelően változtatott az előképen s a mintaképtől való eltéréseik felfogásmódjuk különbségeit mutatják meg.

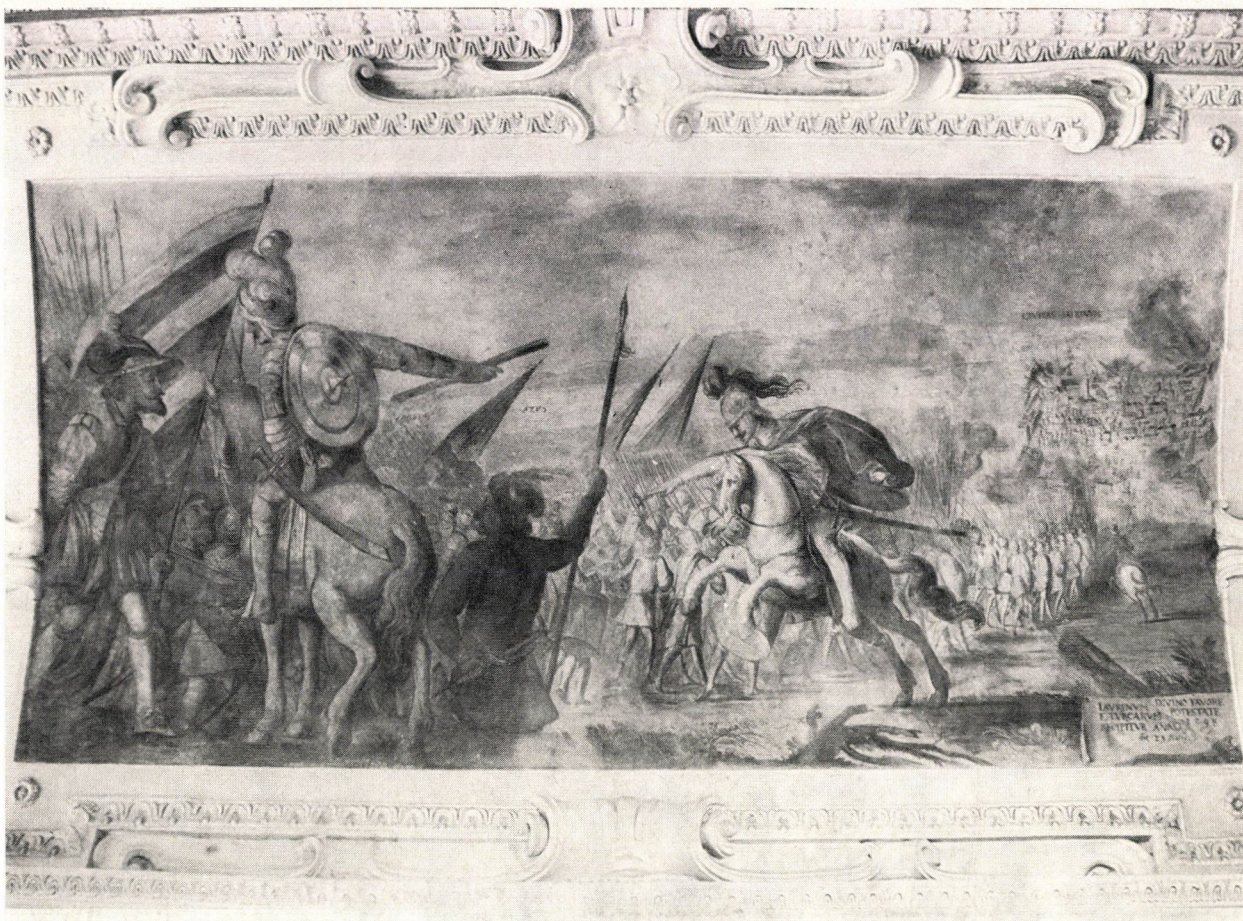
I. Major is és H. R. Miller is átvették a Tempesta-metszet előterének alakjait, s abban is megegyeznek, hogy az ábrázoltak viseletét mindketten magyarosra formálták. A két kompozíció között mégis lényegbeli eltérés figyelhető meg, mert alkotóik másfajta arányrendszer szerint dolgoztak, művészetszemléletük eltérő jellegű volt. A prágai manierista művészkörben dolgozó Major nem vette át előképe nagyfigurás kompozíciójának arányrendszerét, hanem alakjait lekicsinyítette, a középtér figuráihoz közelítette. Viszont híven követi előképe tömegelrendezését, a középtér tagolását, amelyben az előtér csoportjával ellentétes irányban, két sávban mozgatta vonuló katonáit, a háttérben elhelyezett várat pedig a jelenet fölé emelte. Isaac Major tehát Tempesta lapjának hatásos kontrasztjait visszafogta s az északi későreneszánsz művészet stílusirányzatának felfogásához igazította. Hans Rudolf Miller sárvári falképén épp az ellenkező megoldást választotta. Megnövelte az előtér és a középtér közti különbséget s ebben eszköze a színezéssel növelt kontraszthatás mellett a középtér egy sávra szűkítése s alakjainak lekicsinyítése volt. Elhagyta az előző két metszetenél a kompozíció egyensúlyát biztosítandó csoportok ellentétes mozgású szerepeltetését és a középtér önállóan festett alakjait egy sávban, az előtérrel azonos irányban mozgatta. Miller előképéhez képest alacsonyabbra helyezte a horizontot is és ez alatt helyezte el a Hans Siebmacher nyomán festett Buda-látképet (14. kép).

A szerkezeti egyezések és a legfontosabb kompozíciós elemek pontos átvétele ellenére a sárvári falképek festője

mégis minőségileg új művet alkotott, s ezt elsősorban a képtéren belül kialakított új arányrendszer megteremtésével érte el. Azzal, hogy a falképen mások lettek a kompozíció domináns elemei s ezek másképpen viszonyultak egymáshoz, mint a felhasznált előképeken. Siebmacher metszetén a városlátkép a főmotívum s az előtér apró staffázsalakjai csak élénkítő szerepet töltenek be. Tempesta lapján pedig, bár az összképet a nagyfigurás ábrázolásmód határozza meg, világosan megfigyelhető a különböző kompozíciós elemek egyenrangúságának megtartása is, amelyet Isaac Major, a későreneszánsz stílusirányzatot képviselő művész saját felfogásával rokonnak érzett. H. R. Miller falképe viszont tőlük eltérően egyértelműen az új stílus, a barokk rendező alapelve szerint készült, amikor a kép minden részlete egyetlen szempontnak alárendelve jelenik meg.

H. R. Miller a boltvállak falképei közül Buda, Kanizsa, Fehérvár és Győr ostromának ábrázolásain Tempesta és Siebmacher metszeteit többé-kevésbé azonos módon formálta át s illesztette be kompozícióiba. E fekvő képek megkomponálásakor kialakított rendező elvtől az együttes két álló formátumú darabjának, Pápa és Tata ostromának megfestésénél azonban eltért. Pápa ostromának képén csak annyiban, hogy az előtér másutt mindig híven követett alakjai közül a főalak beállítását a festő megváltoztatta. S így az ágaskodó lován kardját magasba emelő katona mozdulata az átlós képszerkezet hatását felerősítette s a két lovas összecsapását drámaibbá formálta (17—18. kép). Millernek ezen az alkotásán kitűnően sikerült a viseletek, arctípusok törökké, magyarrá formálása is. A hatásos beállítást s a főalakok találó karakterizálását tudatos, színezéssel történő kiemelés—alárendelés kísérte. Mindezek együttesen eredményezték, hogy az ágaskodó





10 Hans Rudolf Miller: Győr ostroma, mennyezetkép. Sárvár, vár

fehérlovú, piros ruhás török s barna lován odarúgató párdúc-mentés magyar katona párviadala, háttérben a széles zöld mező égő várával és lándzsaerdő alatt küzdő csapataival a sorozat leghatásosabb, művészileg leghitelesebb ábrázolása lett. A másik mennyezetképen, Tata 1597. évi visszafoglalásának ábrázolásán a festő a fenti példával ellentétes megoldást választott. Ugyanis metszet-előképek nemcsak előterét, de többsikü középterét, sőt részben háttérét is másolta, s ezzel a falkép az együttes leginkább metszethű ábrázolása lett (19—20. kép). E két mennyezetkép nemcsak formátumában s előképeikhez való viszonyában tér el a többi sárvári kompozíciótól, hanem abban is, hogy várlátkepek sem H. Siebmacher másutt mindeütt felhasznált előképeit követik.

A sárvári falképeggyüttes leginkább rendhagyó kompozíciójú darabja azonban nem e két kép egyike, hanem a boltozat hatalmas középképe, az 1593-as sziszeki csata ábrázolása (21, 23. kép). Ez a mennyezetkép, amely a megrendelő nagyapjának győztes csatáját örökíti meg, az egész falkép sorozat legfontosabb darabja. Kiemelését a festő többszörösen is biztosítani kívánta azzal, hogy a képet a tér középpontjába állította s a boltozat zárórészére festette, hogy méreteit a többi ábrázoláshoz képest közel kétszeresére növelte, hogy a csataképhez történeti személyek — Nádasdy Ferenc (24. kép) és Kohári Péter — alakjait illesztette; végül pedig — s ez a leglényegesebb — a középkép megfestésekor új kompozíciós formát alkalmazott. Az eddigi falképeken látott átlós képszerkezet, hármastértagolás s az egyes elemek erős alá- és fölrendelése helyett az egész képteret fríz-szerűen, végig nagyfigurás alakokkal töltötte ki. H. R. Miller itt is egy Tempesta metszetről indult ki, de előképét csak Nádasdy és az előtte lovagló török, s a gyalogosan hadakozók jobban az

előtérbe állított csoportjának megfestésénél használta fel (22. kép). A balról elővágtató lovascsapat tollforgós sisakú vitézei, Kohári és az őt támadó törökök csoportja s a Nádasdy előtt menekülő török lovasok a festő önálló alkotásai. Elsősorban ezek a részek biztosítják a balról jobbra mozgatott fríz csatajelenetének csak néhol megtörő hatásos lendületét.

H. R. Millernek ez az alkotása a sárvári csataképeggyüttesen belül is jól érzékelteti azt a tendenciát, amely a késő reneszánsz időszakától kezdődően jellemzi az új típusú történeti ábrázolásokat, hogy a kompozíciós szerkezet fokozatosan a nagyfigurás ábrázolásmód felé tolódott el. Sorra véve a mennyezetfestmények és metszet-előképek néhány változatra redukálható kapcsolatát, képet kaphatunk H. R. Miller alkotó módszeréről is. Egyúttal az egyes falképeknél azt is megállapíthatjuk, hogy a kompozíció belső arányai s az alakok viseletén tett változtatások mellett melyik az a részlet, amely nem metszet után, hanem a festő saját invenciójából keletkezett. Láttuk, hogy Tata ostroma kivételével valamennyi falképen Miller kisebb-nagyobb csoportot önállóan festett s Buda ostromának képen pedig a középtér széles apróalakos csatajelenetét, s a sziszeki csata ábrázolásán a középső jelenet kivételével az egész frízt önállóan festette. Ezek a részek hasonlíthatók tehát össze a nagyszombati temetést ábrázoló metszet alakos részleteivel, hogy a kortársi művészeti gyakorlat analógiája, a mecénás azonossága, a név-monogram kezdetűinek egyezése mellett a metszet és falkép rokonsága is alátámaszsa: a nagyszombati temetést ábrázoló metszet előképének rajzolója s a sárvári csataképek festője ugyanaz a személy, Hans Rudolf Miller.

Metszet és falkép között, az eltérő műfaji követelmények ellenére, közvetlen egyezéseket is találhatunk. Így





11 Antonio Tempesta—Matthäus Merian: Paulus Aemilius hőstettei — 3. lap, rézmetszet

pl. pontosan ugyanazok a jellegzetes sisakú vértés lovasok térnek vissza a sziszeki csata baloldalán s Buda ostromakor a középtérben harcolók frizének szintén a baloldalán, akiket a metszeten a 16-os szám alatt láthatunk (21, 25, 26. kép) s igen szemléletesen hasonlíthatók össze a metszet ötödik sorának végén, a hátulról ábrázolt forduló lovasok a sziszeki csata jobboldalán menekülő török lovasok figuráival (23, 27. kép). A közvetlen megfelelések mellett legalább annyira lényeges, hogy az eltérő műfajú műalkotások között az ábrázolási probléma felvetésének és megoldásának azonosságára utaljunk. Miller a metszeten is s a falképek önállóan festett részein is nagyszámú lovas és gyalogos figurát mozgat. S hogy az egyes csoportok, amelyeket számtalan apró, közel azonos ruházatú alak egymás mellé sorolásával alakított ki, mégsem válnak érdektelen tömeggé, azt rengeteg apró részlet megfigyelésből kialakított, változatos alakbeállítással éri el. A metszet és a falkép lovas jeleneteinél a lépő, ugró, ágaskodó, hátrarúgó és előreugró lovak változatos sorozatában ugyanazt a jellegzetes, Hans Rudolf Miller legfőbb művészi erényének tartható karakterizáló készségét figyelhetjük meg, mint pl. a temetési menet ferences barátainak kezében a gyertyák, a Kanizsa ostrománál menekülő törökök kezében pedig a lándzsák szabálytalanul ide-oda hajló vonaljátékában (27—28. kép). Az azonos típusok szerepeltetése mellett ez a felfogás-beli egyezés támaszthatja alá a már elmondottakon kívül metszet és a falkép alkotójának azonosságát.

Hans Rudolf Miller tehát festő is volt, sőt minden bizonnyal elsősorban festő volt, aki azonban rajzokat is készített. Ezért feltehetően rá vonatkoztatható Batthyány

Ádámnak az alábbi, 1656 júliusában — tehát mindössze három évvel a Nádasdy-vár csataképsorozatának keletkezése után — készített feljegyzése, amelyben egy bizonyos „képiró Miler” foglalkoztatásáról emlékezik meg: „5 erej (nagy) képet és 7 kicsint iratam képiró Milerrel, attam az eoreger f. 30 es az kicsinekert f. 12, attam eretek aranit 35, tall. 220 garas f. 99, teszen ez f. 234” [20].

Hogy ez az adat valóban Hans Rudolf Millerről szól, azt az is valószínűsíti, hogy Batthyány Ádám, Nyugat-Dunántúl másik, hatalmas birtokú főura, szoros kapcsolatban állt Nádasdy Ferencsel. Ennek a kapcsolatnak olyan megnyilvánulását is ismerjük, amikor Nádasdy általa foglalkoztatott művészt (így 1654-ben ötvöst) ajánl Batthyány Ádám figyelmébe. Ugyanakkor Batthyány Ádám Nádasdyval együtt részt vett azon a nagyszombati temetésen, amelyet Miller a helyszínen, a jezsuita templomban felállított Castrum dolorissal együtt megörökített. A Batthyány Ádám által festetett képek táblaképek lehetnek, tehát Miller a rajz és a falkép mellett a táblakép műfaját is művelte. Ezt látszik bizonyítani egy másik levéltári adat is, amely szerint Johann Miller egy Szt. Borbálát ábrázoló képe Esterházy Pál bécsi palotájának képgalériájában kapott helyet. „Johann Miller” ugyancsak mesterrünk, Hans Rudolf Miller személyével lehet azonos, mint ahogy e galéria Féfalakos női képmásának alkotója is a már említett, s Esterházy által Kismartonban is foglalkoztatott Hans Jacob Khien festő volt, bár a jegyzék őt is csak az egyik keresztnévén (Jacob) említi [21].

Ugyancsak az Esterházy családdhoz kapcsolódik az a két állítólagos metszet is, amelyet — a családtörténeti irodalom szerint — szintén Hans Rudolf Miller rajza után





12 Hans Rudolf Miller: Székesfehérvár ostroma, mennyezetkép. Sárovar, vár

metszett Mauritz Lang. Eszerint az egyik metszet Esterházy Miklós nádor 1624. január 20-án Bécsben tartott diadalmenetét ábrázolja, amelyet a Bethlen Gábor török-tatár segédsapatai felett aratott győzelme után tartott, a másik pedig a vezekényi csatát örökítette meg [22]. A metszetekből azonban egyetlen példány sem került elő. Ha a két metszet valóban létezett, (s ez egyáltalán nem bizonyos) akkor megrendelőjük csak Esterházy Pál lehetett. Létrejöttük indítékai a sárovari falképek keletkezésének indítékaival voltak azonosak, azaz bennük is a dicsőséges ős keresésének és e gondolat képzőművészeti kifejezésének törekvését kell látni.

Hans Rudolf Miller mecénásai tehát nyugat-dunántúli főurak voltak, művei e megrendelő-művész kapcsolat nyomán jöttek létre. S bár tevékenységéről az osztrák szakirodalom nem tud, sőt nevével teljesen egyértelműen a bécsi anyakönyvekben sem találkozunk, mégis fel kell tételeznünk, hogy osztrák, közelebből *bécsi* művész volt. A kettős keresztnév-adás kedvelt volt a XVII. századi bécsi Miller vagy Müller nevű művészfamiliákban, így Bonaventura (1660), Friedrich (1650), és Jacob (1638–65) mellett Hans Heinrich (1616), Hans Jacob (1673) és Anton Franz (1694) keresztnévű festőket is ismerünk a XVII. századi Bécsből. Mesterünket pedig az 1659-ben Bécsben említett „Johannes Miller” festővel tarthatjuk azonosnak — ezen a néven szerepelt Esterházy Pál bécsi képeinek listáján is —, aki ekkor mint tanú szerepelt egy másik festő, Carl Ferdinand Fabritius esküvőjén [23].

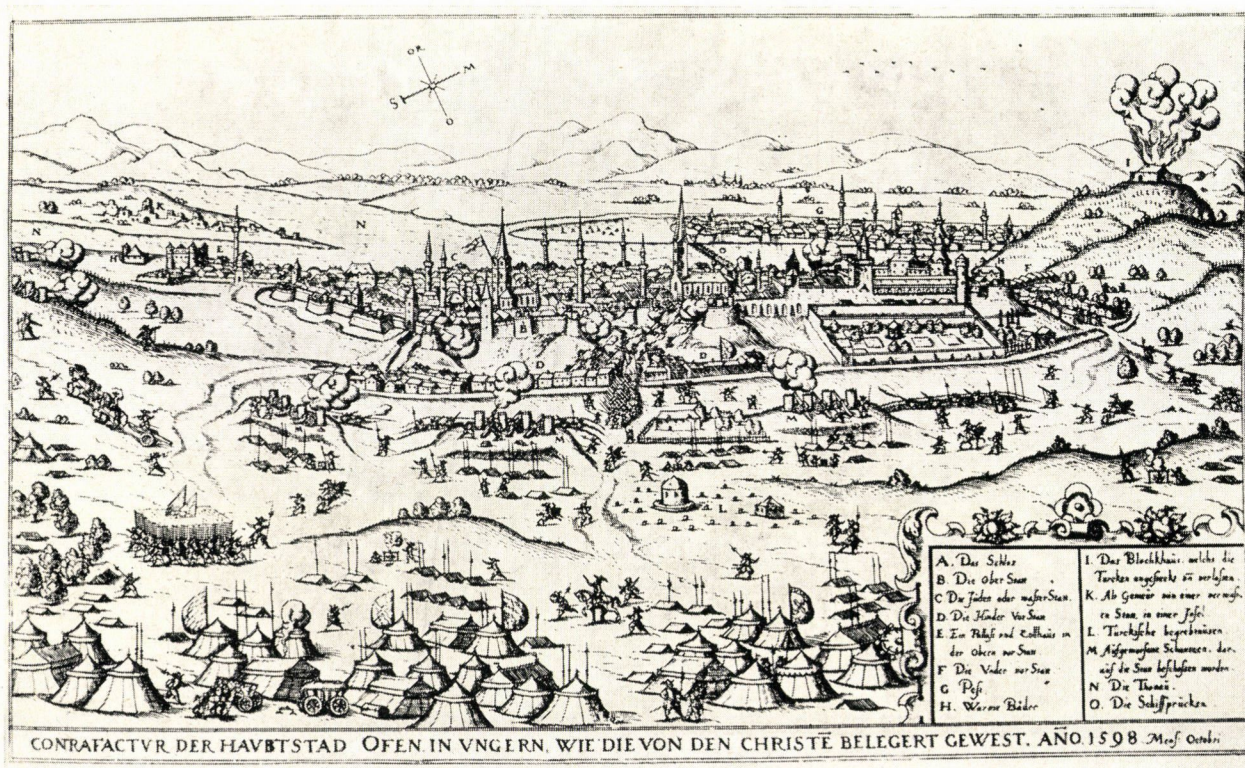
Hans Rudolf Miller közepes tehetségű művész volt, aki iskolázottságát Bécsben, céhes keretek közt szerezhetette, s mivel az udvari festő rangja nem jutott el, városi képróként tevékenykedett. Nem tartozott közép-

európai viszonylatban sem az első vonalbeli mesterek közé, amint ezt rajzi hibái, perspektivikus következetlenségei, csoportfűzésének bizonytalanságai világosan jelzik. A későreneszánsz és barokk határán keletkezett metszet-előképeinek tudatos barokkizálása, a sziszeki csata megfestésekor pedig a hagyományos térelrendezés feladása s a jelenet fríz-szerű megfestése azt jelzik, hogy mesterségbeli korlátai ellenére az új stílus meghonosodásának első évtizedeiben biztosan érzett rá kora stílusis változásainak alaptendenciájára. Ez vezethette előképeinek megválasztásában is. S az Észak-Itáliából származó s Rómában működő Antonio Tempesta lapjainak magyarországi hatása azt is jelezheti, hogy az Alpoktól északra eső területen a barokk művészet kezdeteinél az észak-itáliai későreneszánsz és korabarokk művészet befolyása nemcsak az onnan érkezett nagyszámú művész és mesterember tevékenységén keresztül, de a sokszorosított grafika közvetítésével is érvényesült. S e hatás megvalósulásának útját követve Hans Rudolf Miller művészi egyéniségének, alkotó módszerének pontosabb körvonalazásán túl a sárovari mű elemzése általánosabb, a hazai barokk-művészet kezdeteit, a reneszánsz és a barokk közti stílusváltás folyamatát érintő tanulságot is hordoz. Ez az elemzés ugyanis arra is lehetőséget ad, hogy egy — különösen a magyar barokk művészetben — oly ritkán érzékelhető metamorfózis állomásain végig haladva, megfigyeljük, hogy a későreneszánsz művészet válmányai, kompozíciós elemei miként válhattak a barokk műalkotás szerves alkotó elemévé, akár úgy is, hogy önmagukban tulajdonképpen nem is változtak, hanem a barokk művészet új, a későreneszánsztól különböző szemléletében, kompozíciós rendszerében váltak egy jellegzetes, az új művészet ismérveit hordozó műalkotássá.





13 Antonio Tempesta—Matthäus Merian: Paulus Aemilius höstettei — 8. lap, rézmetszet



14 Hans Siebmacher: Buda ostroma, rézmetszet





15 Hans Rudolf Miller: Buda ostroma, mennyezetkép. Sárvár, vár

## A MEGRENDELŐ

A sárvári díszterem bemutatott falképsorozata, amely a magyarországi barokk művészet fő művei közé tartozik, egyúttal Hans Rudolf Millernek is főműve lehetett. E mennyezetképek azonban létüket egy igen koncepciózus hazai mecénás, Nádasdy Ferenc műpártoló tevékenységének köszönhetik, akinek művészetszemlélete egyéni arculatú, kortársaitól némiképp eltérő karakterű volt, s akinek a képzőművészethez fűződő kapcsolatai, a *művészetek iránti különleges érzékenysége*, egyéniségének legpozitívabb vonásai közé tartoznak.

Világi és egyházi építkezései, azok belső díszítésének kialakítása, a támogatásával megjelent metszetes kiadványok, köztük a nagyhatású király-képsorozat, a Mausoleum, emellett az igen gazdag és sokrétű műgyűjtemény, amely Nádasdy kivégzése után szétszóródott, vagy akár mecénási kapcsolatai, köztük pl. az ő anyagi támogatásával itáliai tanulmányútra indult festő, Benjamin Block példája, olyan sokoldalú, tudatos mecénási tevékenységről tudósítanak, amely a korszak Magyarországon egyedülálló volt [24].

De mennyiben lelhető fel a megrendelő személyiségének ez a tulajdonsága a sárvári vár dísztermének kialakításában, azaz mi volt Nádasdy szerepe a mű létrehozásában? Bizonyos, hogy tőle származik a *mondanivaló meghatározása* éppúgy, mint a képi kifejezés műfajának, a *történeti csatakép műfajnak megválasztása* is, tehát a műnek éppen azok a jegyei, amelyek a sorozatot a hazai barokk művészet alkotásai közül kiemelik. Nádasdy a sárvári török—magyar csatákat ábrázoló falképek megfestetésével így a helyhez és személyhez kötött monumentális, hazai



16 Isaac Major: Esztergom (?) ostroma, rézkarc



témájú történeti festmény műfaját honosította meg művészetünkben [25]. Ebben a törekvésben a magyarországi barokk két önálló tematikai vonulatára támaszkodhatott. Ezek egyike a törökellenes harcnak általánosabb értelemben vett idézése volt, amelynek tematikája a sárvári fal-képek megfestése előtt is élt már mind az egyházi, mind a világi festészetben. A fennmaradt emlékek közül ezt példázza a győri jezsuita templom Péchy Ferenc által 1642-ben állíttatott magyar szentek oltára, ahol Magyarországot a támadó törököktől a Patrona Hungariae és a magyar szentek védik meg, azaz a törökellenes harc témája a Regnum Marianum eszmekörébe beágyazottan, ennek alárendelve szerepel (29. kép) [26]. Ugyanakkor a világi művészetben sem volt ismeretlen a török elleni harc témája. Batthyány Ádám németújvári (Güssing) várában, az egyik reprezentatív, stukkódíszú terem középső mezejébe a bécsi Christian Kner már 1637-ben egy török—magyar csatát ábrázoló képet festett [27]. Ez a kép azonban nem maradt fenn, s így témájáról bővebbet nem tudunk. Említése azonban inkább zsáner jellegű csataképre enged következtetni, amelyhez hasonló, bár nyilván kisebb formátumú csataképekkel később nemesi kastélyok termeit díszítették.

A történeti csatakép azonban nem maradt meg a török elleni harcnak csupán általános idézésénél, hanem konkrét megjelenési formát öltött. Átalakulásában jelentős szerepe volt annak, hogy a történeti kép műfaja érintkezésbe került a korszak nemesi tudatának egyik lényeges alkotóelemével, a *nemesi őskultusszal*. A magyar uralkodó osztály őskultuszának erőteljes fellendülése a XVI. század végétől, a XVII. század elejétől figyelhető meg. A korszak

igen erős magyar rendiségének vezető képviselői társadalmi rangjukat is az uralkodótól függetlennek szerették volna látni, s ezért családjuk felemelkedését őseik kiválóságának tulajdonították [28]. A nemesi öntudat ilyen jellegű megerősödése erősen hatott a korszak nemesi közgondolkodására, s a képzőművészetben éppúgy nyomot hagyott mint az irodalomban is.

A képzőművészetben az őskultusz legközvetlenebbül a *nemesi ősgaléria* műfajában jelentkezett. E portréegyüttesek jellegét néhány máig fennmaradt hazai ős-sorozat szemléltetheti, így a Batthyányak egykor Rohoncon őrzött ősgalériája, amely több részletben s különböző utakon került a Magyar Nemzeti Múzeumba, [29] vagy az ugyanitt őrzött, Nádasladányból származó Nádasdy ősgaléria s végül az Esterházyaknak ma is a fraknoi (Forchtenstein) várat díszítő galériája, s a Tropheum nobilissimae ac antiquissimae domus Estorasiae... (Viennae 1700) címmel kiadott, ugyancsak az Esterházy ősök egészalakos portréit tartalmazó metszeteskönyv. Ezek az ősgalériák a barokk legkorábban találkozó Nyugat-Dunántúlról származnak s a műfaj egészét reprezentálhatják. Közös jellemzőjük, hogy a XVII. század közepe táján hozzák őket létre. Ekkor festetik meg a kortársak hiteles, egész alakos arcképei mellé az ősök hasonló formátumú, szintén egész alakos olajképeit is. Ezek néha korábbi, általában mellkép kivágatú előképek nyomán készülnek, legtöbbször azonban a festőre bízák a távoli (igen gyakran egyébként is fiktív) ős alakjának, viseletének képi megteremtését. Hasonló célkitűzés, egy-egy család ősi voltának, nemzetsége gazdagságának vagy rokonsága előkelőségének képzőművészeti megjelenítése



17 Antonio Tempesta—Matthäus Merian: Paulus Aemilius hőstettei — 7. lap, rézmetszet



volt a célja egy másik ábrázolási típusnak, a nagyméretű, olajfestmény családfáknak is. Ezekből ugyancsak fennmaradt néhány példány, köztük az Esterházy, Draskovich, Károlyi családoké. Ez a képtípus azonban inkább a század utolsó harmadában válik népszerűvé s kifejezési eszközei jóval szerényebbek a portrészorozatokénál.

A nemesi őskultusz képzőművészeti kifejezése mellett jellegzetes e fénykorát a XVII. században élő gondolat hatása a magyar irodalomra is. Legismertebb példája Zrínyi Miklós Szigeti veszedelem című eposza, amelyben Zrínyi dédapjának a szigetvári hősnek helytállását idézte fel s állította példaként a török ellen harcoló kortársak elé.

Zrínyi maga és osztálya számára így fogalmazta meg az őskultusz jelentőségét: „Eleink tündöklése nekünk” azt jelenti, írta, „hogy égő szövétneknél, fényes fáklyánál futjuk a mi életünk pályáját, nem lehetünk setétben sem mi, sem cselekedeteink. Ha jól viseljük magunkat, azoknak fényességénél mindjárt minden ember meglát, ha rosszul, úgy sem kerülhetjük (el az) ujjal való ránk mutogatást” [30]. Az őskultusz és az irodalmi kifejezés kapcsolata természetesen nem csak Zrínyinél figyelhető meg. Az emlékiró erdélyi fejedelem, a török elleni harcban elesett Kemény János éppoly büszkén emlékezett őseire, a Hunyadi Jánosért életét áldozó Kemény Simonra, mint



18 Hans Rudolf Miller: Pápa ostroma, mennyezethép. Sárovar, vár





19 Antonio Tempesta—Matthäus Merian: Paulus Aemilius hőstettei — 1. lap, rézmetszet

a költő Balassa Bálint († 1684), aki költő-katona rokonának, Balassi Bálintnak nagyságát és haditetteit foglalja verse a XVII. század közepén [31].

Mint a párhuzamos irodalmi jelenségek példája mutatja, múltbeli hősokeket legjellemzőbben cselekedeteiken, hőstetteiken keresztül lehet bemutatni, de erre a célra az egyes ábrázolások statikus beállítás és a műfaj esztétikájának különbsége miatt a portré kevésbé alkalmas. Szemben a monumentális történelmi festménnyel, amelynek műfaja azonban a sárvári falképek keletkezése előtt nem volt jelen a magyarországi későreneszánsz és korabarrokk művészetben. Ezért bár a török—magyar csataképek tematikája és az ősgalériák portrészorozata előkészítette a személyiséghez kötött monumentális történelmi kép hazai meghonosodását, mégis ahhoz, hogy a régtől ismert s nemzeti műfaj a hazai barokk művészetben is megjelenhessen, olyan megrendelőre volt szükség, aki kora problémáinak képzőművészeti megjelenítése iránt kellő érzékenységgel rendelkezett, akiben megvolt az igény a dicső ősoke tetteinek képzőművészeti megörökítésére, s aki kereste e mondanivaló legadekvátabb megjelenítési formáját.

Mindez az egykorú hazai mecénások közül Nádasdy Ferencben lelhető fel. Nádasdy Ferenc 1653 június—júliusában sógorával Eszterházy Pállal együtt Németországban járt, s résztvett IV. Ferdinánd frankfurti koronázásának ünnepségein s útja során számos híres művészeti alkotást, gyűjteményt is felkeresett [32]. Így Nádasdyt számos, különböző erősségű művészeti hatás érte, amelyek közül a günsburgi vár török—magyar csatákat ábrázoló festménysorozatának hatása volt a legerősebb. Ennek látása adhatott impulzust a hazai török-ellenes harcokat témájával választó történelmi festészet megteremtésére, s

Nádasdy megbízásából a festő Hans Rudolf Miller még ugyanabban az évben hozzáfogott a sárvári vár török—magyar csatákat bemutató falképeinek elkészítéséhez. Az első kompozíció valószínű a mennyezet középképe volt, ahol a megrendelő nagyapjának, Nádasdy Ferencnek, a „fekete bég”-nek 1593-as sziszeki csatáját örökíttette meg.

A monumentális történelmi festmény, mint műfaj, a magyarországi barokk művészetbe tehát Hans Rudolf Miller alkotásai révén került be. Képein magas horizont előtt ott látjuk a széles vízesárok körülvett, vaskos bástyájú várakat és sok-tornyú városokat, körülöttük tágas, zöld mezőben az ostromlók tarka sátorait, s ott indul rohamra a nyugati zsoldosok szabályos hadrendben vonuló serege, s csap össze turbános törökökkel a végvári vitézek lovassapata. Égerezajlóldó lándzsáerdő közt magyar zászló és császári lobogó emelkedik a küzdő seregek fölé, s menekülő törököket űznek a sebesen vágató lovasok. Parancsot osztó hadvezérektől nyargaló küldöncök indulnak, s az előtér felmagasodó alakjai közt öldöklő párharc bontakozik ki. Miller a török—magyar háborúk jellegzetes típusainak s helyzeteinek felvonultatásával és az egyes figurák karakteres mozgásábrázolásával rajzolt széles, mozgalmas barokk tablót arról a törökellenes küzdelemről, amely a századfordulót, tehát a bemutatott csaták időszakát s a XVII. század közepét, a falképek keletkezésének korát egyaránt jellemezte. Sárvári középképe az első olyan műalkotás barokk művészetünkben, amely a kiemelkedő személyiségek hőstetteinek ábrázolásán keresztül mutatja be. A benne képpé formált megrendelői szándék addig csak más képtípusok, a portré és a pusztán zsánerjellegű csatakép jelentésbeli értelmezésé-





20 Hans Rudolf Miller: Tata ostroma, mennyezetkép. Sárvár, vár

ben volt meg, anélkül, hogy ezt az értelmezést a képi kifejezés, a képzőművészet sajátos eszközei segítségével is sugallta és láttatta volna. Ezeknek a képeknek sikerült nálunk először a török-ellenes küzdelmet monumentális képzőművészeti alkotásban a képzőművészet mással nem helyettesíthető nyelvén bemutatni.

#### A TÖRTÉNETÁBRÁZOLÁS MŰFAJÁNAK ELTERJEDÉSE

Hogy a Nádasdy Ferenc megrendelésére készült csataképek az egykorú magyar társadalom akut problémáját szöveltették meg, azt a műfaj további története szemlél-

tetheti. A Batthyány Ádám által „Képiró Milerrel” készíttetett öt nagy és hét kis kép témájáról közelebbit nem tudunk. Batthyányi Ádámról ismeretes, hogy mint a magyarországi kora-barokk másik fontos mecénása, ugyancsak jelentős művészet-pártoló tevékenységet fejtett ki, s igen sok adat, de — sajnos — kevés megmaradt mű szól hazai, bécsi és stájerországi művészeti kapcsolatairól. Tudjuk, hogy jó, művészeti kérdésekre is kiterjedő kapcsolatai voltak Nádasdy Ferencsel, s hogy kitűnő katona is volt, aki Zrínyivel együtt számos, sikeres török-ellenes harcban vett részt, s ősei közt is több törökverő vitézt találunk. Láttuk, hogy a török elleni harc képzőművészeti megörökítése, már a sárvári képek keletkezése





21 Hans Rudolf Miller: Sziszeki csata (baloldal), mennyezetkép. Sárvár, vár



22 Antonio Tempesta—Matthäus Merian: Paulus Aemilius hőstettei — 6. lap, rézmetszet





23 Hans Rudolf Miller: Sziszeki csata (jobboldal), mennyezetkép. Sárvár, vár

előtt is foglalkoztatta, így elképzelhető, hogy ő is készítette — esetleg éppen az általa egyébként is foglalkoztatott Millerrel — a Batthyányi család törökellenes küzdelmét megörökítő festményeket.

Hogy Batthyány Ádám megrendelésére ilyen jellegű képek készültek az csak feltevés lehet, azt viszont már biztosan tudjuk, hogy a XVII. századi Magyarország messze kimagasló alakjának, Zrínyi Miklósnak csáktornyai várát ilyen képek díszítették, s hogy ezek a képek Zrínyi megbízásából készültek. Jacob Tollius holland utazó, aki 1660-ban járt Csáktornyán, útleírásában eléggé részletesen beszámol a Zrínyi udvarában látottakról, s leírása alapján pompás, Zrínyire igen jellemző karakterű, barokk udvar képe bontakozik ki. Tollius beszámolójában többek között ír a vár műtárgyairól is s elmondja, hogy „képeket is mutogattak, amelyeken a gróf hőstettei voltak lefestve, emlékszem egyre, melyen visszafordulva vágja le egy török fejét, aki hátulról megfogta mentéjét és felemelt jobbával halállal fenyegette. Ez volt ifjúságában első haditette.” E képeken kívül megemlékezik még Luthernek és feleségének arcképéről, „királyok, fejedelmek és egyéb híres férfiak esztergályozott, apró kerek képeiről”, valamint az igen gazdag pénz és fegyvergyűjteményről is [33].

Tolliusnak ez a hazai barokk kultúra megismerése szempontjából igen fontos leírása a következő művészet-történeti információkat tartalmazza: Csáktornyán a hős-kultusz képzőművészeti megfogalmazásának sajátos, éremsorozat formájában megjelenő változata mellett Tollius egy török—magyar csatajeleneteket ábrázoló történeti festménysorozatot látott, amelyet a vár ura, Zrínyi Miklós készíttetett. A sorozat darabjai tematikailag egyetlen személyhez kötődtek, s magának a megrendelőnek Zrínyi Miklósnak hőstetteit ábrázolták. A sokkal magasabb kvalitású németalföldi művészetten nevelődött utazó e képeknél nem szól a történeti festménysorozat művészi színvonaláról, tehát a képek nem lehettek különösen kvalitásosak. A vár más említésre méltó műtárgyainál, a „csinos kivitelű” (Luther és felesége arcképe — valószínűleg másolat I. Cranach eredetije után) és a „szintén igen csinos” (az esztergályozott hős-portrék) kifejezések viszont egyértelműen az említett művek magasabb kvalitásaira vonatkoztathatók. A történeti sorozat darabjai így más művészi sajátosságuk révén gyakoroltak hatást Tolliusra, akinek az említett kép kapcsán egy jellegzetes gesztus, Zrínyi és egy támadó török párharcát megjelenítő emlékezetes mozdulat látványa maradt meg emlékezeté-

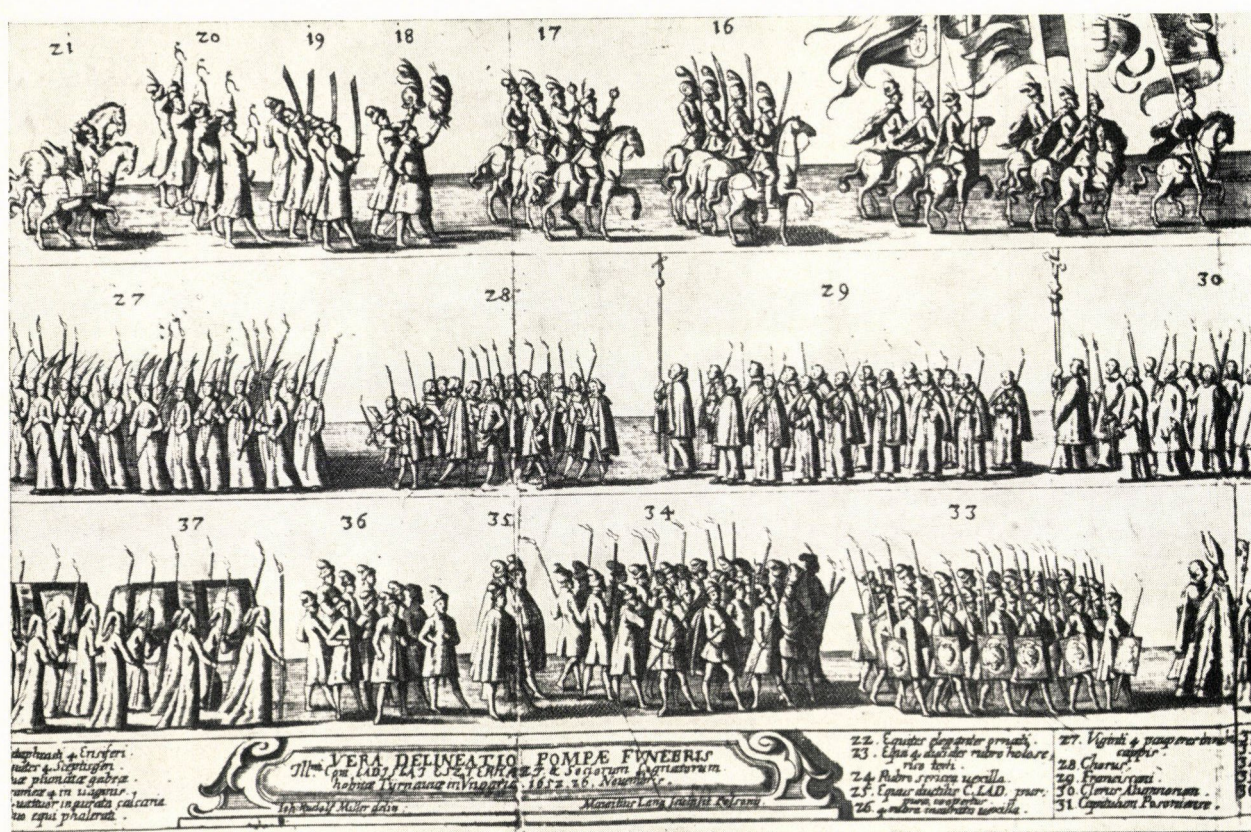


24 Nadasdy Ferenc arcképe, olajfestmény. Magyar Nemzeti Múzeum



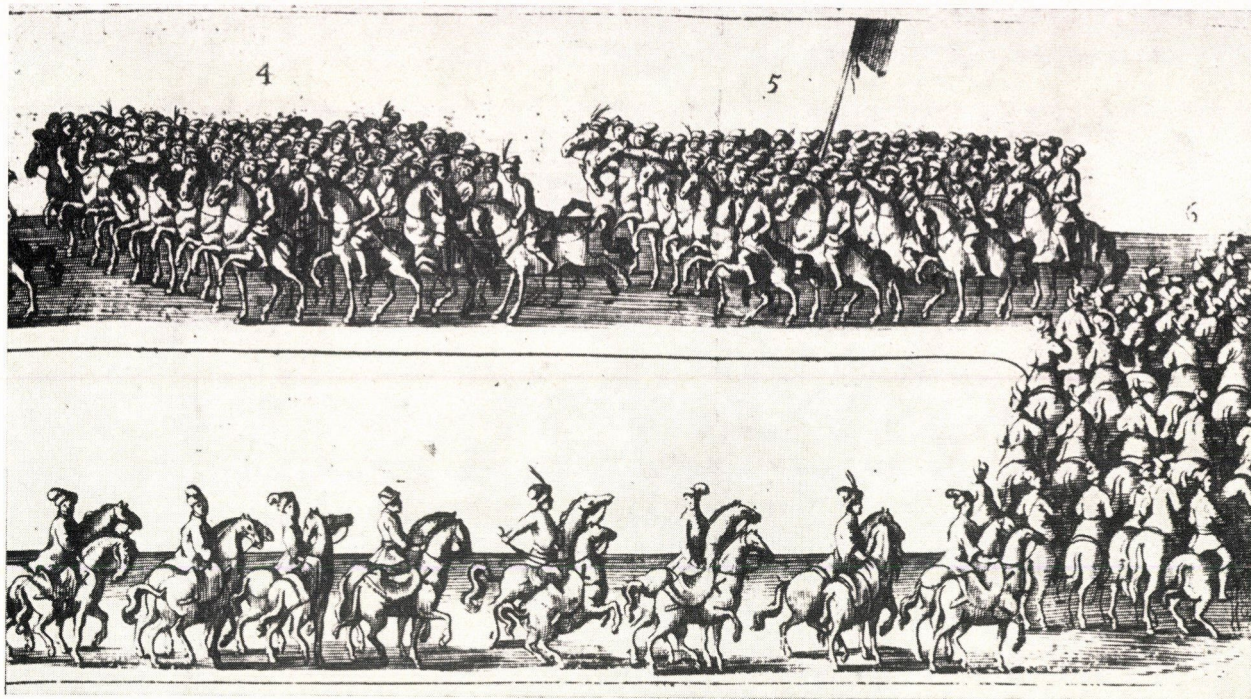


25 Hans Rudolf Miller: Részlet a Buda ostromát ábrázoló falképről. Sárvár, vár



26 Hans Rudolf Miller—Mauritz Lang: Részlet a négy Esterházy temetésének metszetéről





27 Hans Rudolf Miller—Mauritz Lang: Részlet a négy Esterházy temetésének metszetéről



28 Hans Rudolf Miller: Részlet a Kanizsa ostromát ábrázoló falképről. Sárovár, vár





29 Oltárkép a győri egykori jezsuita templom Patrona Hungariae oltárán

ben. E holland utazó tehát Csáktornyan olyan képeket láthatott, amelyeknél a képi kifejezés erejét elsősorban a karakteres gesztusfestés s nem pedig a művészi előadás-mód festői kvalitása biztosította. Tollius leírása így arról tanúskodik, hogy a sárvári falképek keletkezésével egyidőben Csáktornyan is megjelent a történeti festmény műfaja s az egyes darabok — Tollius leírásából kikövetkeztethetően — jellegükben a sárvári falképekhez lehetnek hasonlóak. A csáktornyai képek leírásának elemzése révén azonban figyelemmel kísérhető a műfaj további története is, de ehhez a mecénás Zrínyi alakjának vizsgálatán keresztül vezet az út.

Zrínyi Miklóst a XVII. század magyarországi mecénásai közt is előkelő hely illeti meg, bár művészeti kapcsolatai — úgy tűnik — közel sem voltak olyan intenzívek, mint például Nádasdy Ferencé vagy Batthyány Ádámé. Így barokk udvarát is a XVII. századi dunántúli főúri rezidenciáktól *eltérő vonások* jellemzik, mivel kialakításában erősebben érvényesült személyisége, mint dunántúli főúri kortársainál, akiknél az azonos társadalmi elvárások viszonylag egységes művészeti kép kialakítását eredményezték. Csáktornyan a könyvtár volt gazdagabb és jelentősebb mint másutt, mert a vár ura költő és nagyműveltségű politikus volt s az együttes összképében haditrófeái, fegyvergyűjteménye kaptak hangsúlyt, mert a tulajdonos a korszak legkiválóbb magyar katonája, a török ellenes harc legaktívabb képviselője volt [34]. Ismeretes, hogy Zrínyi — ellentétben a dunántúli katolikus főurakkal — nem csatlakozott a harcias ellenreformációhoz, nem lépett fel a különböző szerzetesrendek bőkezű mecénásaként (egyedül a temetkezőhelyének szánt csáktornyai ferences templomot és rendházat támogatta), nem állíttatott oltárokat és fogadalmi emlékeket s nem pártolt metszetekkel díszített hitbuzgalmi kiadványokat. Úgy tartotta „az untalan való szentegyházakról-szentegyházakra való járás, misehallás, gyónás, proceciókkal való kerülés, spitalok látogatása, untalan papokkal s barátokkal való társaság ... inkább illenek alacsonyabb rendű embereknek, hogy sem királyoknak és nagy állapotú uraknak.” Tőlük „az isten (azt

kívánja), hogy ... az igazságnak egyenlő osztásával, maga országának szorgalmatos gondgya viselésével ... nagy actiókkal, pogányok romlásával” szolgálják inkább [35]. Zrínyinek a kortársakétól eltérő mecénási karaktere tehát a világról alkotott eltérő szemléletét tükrözi. A magyarországi barokk művészetben Nádasdy Ferenc által meghonosított történeti csataábrázolás műfaja azonban szervesen beilleszkedik Zrínyi koncepciójába, egyéni arcú barokk udvarába, ahol hasonlóképpen erős hangsúlyt kapott a barokk művészet szabályai szerint átalakított természet, a Tolliustól is magasztalt csáktornyai barokk kert is.

Zrínyi tehát kevesebb művészt foglalkoztatott, mint a hasonló társadalmi rangú hazai mecénások, a megrendelésre készült műalkotások azonban igen határozott karakterű, tudatosan szerkesztő mecénásnak mutatják. A balkezével Zrínyi mentéjét markoló, jobb kezét pedig ütésre emelő török katona és a visszafordulva lesújtó Zrínyi párharcát megörökítő kép ugyanis nem csak Tollius éles megfigyelőkészségéről s a csáktornyai képek művészi megoldásáról tanúskodik, de a megrendelő Zrínyi és az ismeretlen művész kapcsolatáról is tudósíthat. Ilyen jellegű kép, amely még az egyes mozdulatokban, sőt apró mozzanatokban is hűségesen az egykor megtörtént eseményhez kíván ragaszkodni, csak úgy keletkezhetett, hogy a megrendelő előbb meghatározta az ábrázolni kívánt témát, majd kiválasztotta az eseményre legjellemzőbb, a lényeget leginkább kifejező mozzanatot, végül pedig *részletes utasítást* adott az egyes alakok beállítására, öltöztetere, életkorára stb. vonatkozóan. Mivel a csáktornyai történeti festménysorozat esetében a megrendelő *saját* győztes csatáit kívánta megfestve látni, itt a *történelmi hűség megkövetelése s e kívánalmak teljesítésének ellenőrzése* egyúttal azt is jelentette, hogy a megrendelőnek, Zrínyi Miklósnak az egyes képek s az egész sorozat létrejöttében nagyobb szerepe lehetett, mint bármely más, hasonló jellegű hazai együttes mecénásának. Igaz ugyan, hogy a megrendelőnek még az ilyen részletességű előírásai is csak előkészületet jelentenek a téma minél hatásosabb megfogalmazására, hiszen e sokféle megrendelői kívánság csak a festő közvetítésével, a művészi alkotásban válik láthatóvá. A csáktornyai festménysorozat megrendelője azonban nemcsak a század egyik legkiválóbb katonája, de legnagyobb magyar írója is volt s így bizonyosak lehetünk abban, hogy az a Zrínyi, aki irodalmi műveiben a drámai helyzetek megteremtésében éppúgy, mint a művészi szerkezet kialakításában az egyetemes barokk művészet mércéjével nézve is kiemelkedő alkotott, az *mecénási tevékenységében* is hasonlóan választhatott témát, szerkeszthetett drámai jelenetet s komponálhatott meg egy csataképsorozatot. A műfaj hazai fejlődésének ezért lehetett jelentős állomása a csáktornyai csataképegyüttes, amely ha fennmarad, e művészetünkben olyannyira jelentős műfaj alakulásáról adhatott volna teljesebb képet s ugyanakkor ismeretlen oldalról mutathatta volna be a korszak kiemelkedő alakját, a mecénás Zrínyi Miklóst [36].

Hogy ki volt az a festő, aki Zrínyi elgondolásait képpé formálta s akinek művészi fejlődésében e megrendelő — művész kapcsolat többet jelenthetett, mint a többi hazai mecénással kialakított kapcsolata, nem tudjuk. Feltűnő azonban, hogy ha a XVII. század második felében a négy legnagyobb dunántúli mecénás, a rokoni és baráti szálakkal, meg politikai érdekek által is összekapcsolt Batthyány Ádám, Nádasdy Ferenc, Zrínyi Miklós és Esterházy Pál udvarában — személyesen vagy csak művén keresztül — megjelenik egy-egy művész, akkor igen gyakran a szomszédos főúri udvarokban is foglalkoztatják. Így például a bécsi császári építés *Filiberto Lucchese* Batthyány Ádamtól meggy Csáktornyára Zrínyi Miklóshoz, a Rubens tanítvány *Jan Thomas*, aki a legszebb Zrínyi portrét készítette, dolgozott Nádasdy Ferenc számára is s egy Gyermeke Jézust a földgolyóval ábrázoló olajképe pedig Esterházy Pál már említett bécsi képgalériájában szerepelt [37]. Hasonlóképpen a rézmetsző *Georgius Subarich*, aki a Szigeti veszedelem címlapját (egy Zrínyi által ajánlott velencei mintakép nyomán) metszette, ex librist készített Nádasdy Ferenc számára [38], az arcképfestő *Benjamin Block* pedig Nádasdy és felesége mellett Esterházy Pál





30 Philipp Jakob Drentwett: Disztál a vezekényi csata emlékére. Iparművészeti Múzeum

portréját is megfestette [39]. S ha emellett tudjuk, hogy *Hans Rudolf Miller* tevékenysége mind Nádasdy, mind Batthyány, mind pedig Esterházy Pál udvarában kimutatható volt, s ha ismerjük azt a — még a sokkal intenzívebb művészeti élettel rendelkező XVIII. század végén is megfigyelhető — jelenséget, hogy egy-egy újszerű tartalmi mondanivaló sikeres képi megoldása után, ugyanabban a témában, egy egész országrész számára ugyanaz a művész dolgozik (az 1780–90-es évek már historizáló tendenciájú török–magyar csatái a Dunántúlon Dorffmaister Istvántól), akkor Hans Rudolf Miller esetleges csáktornyai szereplése a Zrínyi Miklós által készített csataképsorozatnál — hipotézisként — felvethető. Bárki is volt azonban a csáktornyai képek alkotója, művei a történeti-csatakép műfaj újabb példáit adták s valószínűleg ennek az ábrázolási típusnak továbbfejlesztett, magasabb művészi szinten megoldott változatai voltak.

A sárvári és csáktornyai vár török–magyar csatákat ábrázoló történeti képeivel nem zárult le a magyar barokk művészetben a török elleni harc képzőművészeti megjelenítése. A következő mű az Esterházyak megbízásából készült 1655-ben, *Esterházy Pál* idejében. Esterházy Pál, Miklós nádor fia, személyes kapcsolatban állt a fentebb bemutatott mecénásokkal, így Nádasdy a sógora, Zrínyi ifjúkorának nagy példaképe volt, s rokonságban állt Batthyány Ádámmal is. Bátyja Esterházy László pedig annak a főúri csoportnak volt a tagja, amelyet a bécsi udvar magyarországi politikájával elégedetlenkedő főurak hoztak létre. A fiatal Esterházy Pál így a törökellenes harcok légkörében nőtt fel, s életútjának jelentős fordulata is e harchoz kötődik. Amikor 1652 augusztusában a vezekényi csatában bátyja, Esterházy László is elesett, a 17

éves Pál került a család élére. A vezekényi csata s az ott elesett négy Esterházy hősi halála *erős visszhangot keltett a kortársi közvéleményben*, s az elkövetkező években az Esterházy család, éppúgy mint a korábban Esterházy László is tagjai közé sorolódó főúri párt, nem egyszer idézték fel a csatát az Esterházyak hősie harcának, áldozatvállalásának példájaként. A díszes temetés, amelynek Nádasdy által kiadott halotti prédikációi korai példái az elesett Esterházyak dicsőítésének, s a temetésről készült, már bemutatott metszetek ugyanabban a sorba tartoznak, mint Zrínyi Miklós verse Esterházy László haláláról, vagy az egykorú paszkvillus irodalomnak a vezekényi csatáról szóló részei.

Ugyanakkor a *családon belül is* megfigyelhető a török elleni harcban résztvevő családtagok dicsőítése. A fiatal Esterházy Pál és a képzőművészet kapcsolata kezdetben az Esterházy rokonság, s elsősorban sógora, *Nádasdy Ferenc* pártfogásával bontakozik ki. Ismeretes, hogy a Nádasdy pártfogolta portréfestő, *Benjamin Block* Esterházy arcképét is megfestette, s a család kismartoni kastélyát is a korábban Nádasdy által Lékán foglalkoztatott *Čarlo Martino Carlonéval* építtette ki. Hasonló módon történt a művész kiválasztása annak az első reprezentatív műalkotásnak az elkészítésénél is, amely az Esterházy család törökellenes harcát képzőművészeti eszközökkel jeleníti meg. A mű, az Esterházy László halálát ábrázoló nagyméretű domborított ezüstartól (30. kép), mestere pedig a kitűnő augsburgi ötvös *Philipp Jakob Drentwett* (†1712) volt, [40] aki a nemrég előkerült szerződés tanúsága szerint *Nádasdy Ferenc udvari ötvöse* volt. A szerződést vele (mivel Pál még kiskorú volt) Esterházy másik sógora, Homonnay György kötötte meg 1655. március 16-





31 Abraham Drentwett: Esterházy László lovasszobra — asztaldísz (Ismeretlen helyen)



án, de a dísztl Esterházy Pál és felesége, Esterházy Orsolya nevének kezdőbetűit viseli, tehát a valóságban ők a megrendelők, a tál az ő számukra készült. A tálhoz tartozik az Esterházy László lovasalakjára formált díszkanna is, amely ugyancsak szerepel a Philipp Jakob Drentwettel készült szerződésben. A 66 cm magas, aranyozott ezüst szobrot, amely Esterházy Lászlót ágaskodó lován, mint a török elleni harcok hőseit mutatja be, Abraham Drentwett készítette, aki Philipp Jakob Drentwettel rokoni és műhelykapcsolatban állt [41]. (31. kép) Az ovális, 90 × 50 cm átmérőjű hatalmas dísztál a kihajló széles perem domborított csiga és kagylódísz, ornamensből formált maszkjai fogják közre a tál aljára került csatajelenetet. A relief hátterében Drentwett vésett technikával jelezte a csata hátterét, a kanyargó folyót, egy távoli falut és várat, majd enyhé domborítással a háttér harcoló lovascsoportjait alakította ki. Esterházy László halála az ábrázolás előterébe került, s ide nagyrészt öntött, magas plaszticitású, hangsúlyos figurák készültek. A vezekényi csatában török túlerő támadt Esterházy László csapatára, s harc közben lova elesett. S bár gyalogosan is tovább harcolt végül legyűrték s holtan maradt a csatatéren. Mint öccse, Esterházy Pál írta „volt pedig 25 seb rajta, ki lövés, ki szúrás, ki vágás” [42]. A dísztl reliefje *történeti hűségre törekedve* adja elő az eseményt, s három török lovas (egy lándzsával, egy pisztollyal s egy pedig karddal) támad Esterházy Lászlóra, akinek arcvonásai, viselete is hiteles képi forrásokra támaszkodik.

Az Esterházy Pál számára készült dísztl tehát *ugyanolyan megrendelői program* alapján készült, mint a sárvári és a csáktornyai csataképsorozat, azaz mindhárom esetben a *megrendelő családjának törökelleni harca a reprezentatív műalkotás témája, sőt a művészi módszer, a történeti hűségre törekvő nagyfigurás ábrázolási mód is azonos a csataképek-nél és a dísztl-nál is*. A műfaj, a reprezentatív ötvösmű azonban rendhagyó a törökellenes küzdelem művészeti megjelenítésében, de némiképp a műfaj belső történetében is. Hogy Esterházy Pál esetében a választás a nagyméretű csataképsorozatnál kevésbé intenzív hatású ötvösműre esett, abban szerepet játszhatott az is, hogy egy nagyszabású festménysorozat elkészíttetése, reprezentatív elhelyezése általában egy-egy barokk főúri rezidencia kiépítésének része volt. S ehhez Esterházy Pál (ugyancsak kiskorúsága miatt) még nem kezdhetett hozzá. Ezért készült inkább ötvösmű, amely, mint a családi kincstár része, méreteivel, nemes anyagával, megformálásának magas művészi színvonalával hasonlóképpen a család törökellenes harcát reprezentálhatta. Ez a határozott igény, a törökelleni küzdelem képzőművészeti kifejezése a nagyméretű, domborított, alakos díszű ötvösmű-típus karakterén is módosított, mivel az egykorú anyagban nem igen találunk a történeti hűség szándékával készített kortárs történeti jelenetet, hanem inkább csak zsáner-ábrázolást, antik vagy bibliai históriákat. Szemben Esterházy Lászlónak a tálhoz tartozó, portrészerű lovasszobrával, amelynek típusa, a meghatározott személyt ábrázoló lovasfigura, nem ismeretlen a korszak ötvös művészetében [43].

## A MŰFAJ SZEREPE ÉS JELENTŐSÉGE

Az 1650-es években tehát a legjelentősebb dunántúli főnemesi udvarokban a *képzőművészet reprezentatív funkciójának közös tematikai sajátossága volt a török elleni harc megjelenítése*. De mit jelentett e megrendelők számára ez a közös, mindegyik műalkotásban kimutatható tematikai azonosság, mi kötötte össze az idézett műalkotások megrendelőit, s melyek a tárgyalt műveknek azok a vonásai, amelyek csak az egyes megrendelők személyiségének ismeretében elemezhetők ki?

A sárvári és csáktornyai csataképek az új művészet, a barokk világi ágának korai, s talán legjellegzetesebb képviselőiként jelentek meg a magyarországi művészetben. S hogy a legnagyobb dunántúli barokk főúri udvarok közül az új műfaj, a történeti csataképsorozat rögtön e vár- vagy kastélyegyüttesek képzőművészeti díszének középpontjába került, az aligha lehet véletlen. Oka nyilván abban keresendő, hogy *valamennyi képzőművészeti műfaj*

*közül a történeti kép fenti típusa fonódott össze a korszak Magyarországnak legsúlyosabb, legegésztőbb problémájával, a török elleni harc kérdésével*.

A török megszállás elleni küzdelem ekkor, a XVII. század közepén egyik legválságosabb szakaszához érkezett. A század első felében a török hatalom a perzsa támadások, Bécs pedig a 30 éves háború miatt egy viszonylagos békeállapot fenntartására törekedett, a század közepe óta viszont egyre gyakoribbá váltak a pusztító török betörések, a magyar királyság belsejét dúló, városait és falvait fosztogató, sarcoló török portyák. A bécsi udvar azonban nemcsak hogy nem tett semmit a török pusztítások megállításáért, de a béke mindenen való fenntartása érdekében szigorúan megintette, s a megelőző, megtorló támadásoktól a leghatározottabban *eltávolította* a saját birtokait, s ezzel az országot is védő dunántúli főurakat. A bécsi udvar ekkor a spanyol örökség megtartása, s a francia politika ellensúlyozása foglalkoztatta, s ezért a királyi Magyarországot sorsára hagyta [44]. Ennek a császári politikának a következményeit legjobban azok a dunántúli főurak érezték, akiknek birtokai a török birodalom határán feküdtek, s szinte naponta kellett szembenézniük a török veszedelemmel. *Választaniuk kellett tehát: vagy vállalták az ozmán hatalom elleni küzdelmet annak minden következményével együtt, vagy utat engednek a töröknek s az ország újabb része kerül török uralom alá, s elpusztulnak birtokaik, semmivé lesz gazdagságuk, előkelő társadalmi rangjuk, kiváltságos helyzetük is. A harc vállalása tehát létkérdés volt számukra, s program, amely ezután meghatározta politikai megmozdulásaikat, át meg át szötte magánéletük különböző megnyilvánulásait, determinálta irodalmi tevékenységüket, nem maradhatott hatástalan képzőművészeti megrendeléseikre sem*.

A dunántúli főúri várkastélyok török—magyar csataképeinek létrejöttében ez a választás, a török elleni harc vállalása tükröződik, s ezért lesz egyértelmű, hogy a *sárvári csataképegyüttes nem csupán a 15 éves háború váltakozó szerecséjű török—magyar csatáinak képzőművészeti eszközökkel megfogalmazott krónikája s nem is csak a megrendelő ösének, a híres hadvezérnek, Nádasdy Ferencnek tetteit megjelenítő falképsorozat vagy a barokk hőskultusz jellegzetes megnyilvánulása. Az is, de legalább annyira törökellenes harci program, a kortársakhoz intézett felhívás is, amely a századforduló törökellenes hadjáratokban bővelkedő korszakát, annak küzdelmes csatáit, győzelmeket arató hadvezéreit állította követendő példaként a csataképek egykorú közönsége elé. A falképegyüttes programjának készítője csak a példát merítette a múltból, s a választott példa erejével, hatásával sugallt mondanivaló már saját korának társadalmi valóságból fakadt, annak igényeit tükrözte s ahhoz szólt. Mint ahogy a jelenhez szólt az a két felirat is, amelyet a sziszeki csatát szégyelmező ovális falmezők puttói tartanak, s amelyeken győzelemre utaló rekvizitumok társaságában *verbálisan is* megfogalmazásra kerül az a harcbahívó program, amelyet a sárvári falképegyüttes elsősorban a képzőművészet nyelvén fejezett ki (32—33. kép). AMAT VICTORIA CURAS — A győzelemért cselekedni kell — és VICTORIA COMES GLORIA (tképpen GLORIAE) — A győzelmet dicsőség kíséri — hirdetik a feliratok, amelyeken a megrendelő Nádasdy Ferenc mintegy összefoglalja, erkölcsi tanulságként a néző elé tárja az általa készíttetett csataképsorozatnak a török elleni harcra buzdító mondanivalóját [44a].*

A török elleni harc szükségességében nyilvánvalóan *valamennyi* dunántúli főnemes egyetértett s ez a program, ez az erkölcsi tanulság valamennyiük számára útmutatás volt. A gyakorlati megvalósításról s az ezzel összefüggő kérdésekről azonban már mindegyikük *másképp* vélekedett, s ez jól megfigyelhető mecénási tevékenységükben is. A közös feladat *képzőművészeti* eszközökkel történő támogatásában a teljes azonosság csak a mecénási célkitűzésben figyelhető meg. Abban, hogy e műalkotások témáját a hazai törökellenes harc történetéből válasszák ki, hogy a választott téma kapcsolódjon a mecénás családjának történetéhez, s hogy a témaválasztásban rejljön, politikai állásfoglalást jelentő hangsúlyt a megrendelő mű reprezentatív jellegénél fogva minél jobban erősítse fel. Ezt a közös kérést azután már mindegyik főnemesi megrendelő másképp





32 Andrea Bertinelli—Hans Rudolf Miller: Kartus a díszterem mennyezetén. Sárvár, vár

töltötte meg. Az egyes történeti sorozatok így jellemzően tükrözik megrendelőiknek koruk világáról, s ebben a világban elfoglalt helyzetükről kialakított képét.

A 15 éves háború ostromait bemutató sárvári csataképekkel Nádasdy Ferenc egy egész korszakot idézett fel, s olyan korszakot, amelynek jellemző vonása az volt, hogy a császári és birodalmi seregek valamint a magyar csapatok másfél évtizeden keresztül állandóan harcban álltak a törökkel. S nem csak védekeztek, hanem jelentős erőfeszítéseket tettek Magyarország megszállt területeinek felszabadítására. Ezt az időszakot állítja Nádasdy a szemlélő elé, s sárvári kastélyának falképein a barokk kor *hőskultusza*, a magyar főnemesség *dicsőséges-őskeresése* kapcsolódik össze Nádasdy török-elleni harcot hirdető programjával.

Harcot hirdet a Zrínyi Miklós megbízásából készült csáktornyai csatakép-sorozat is, de Zrínyi más eszközökkel érvelt mint Nádasdy. A heroikus tettek dicsőítése, a kiváló ős felmutatása s a török elleni harc propagálása már az 1651-ben megjelent Szigeti veszedelemben jelentős szerepet kapott. Az eposz megjelenése után Zrínyi programjában, írói, mecénási tevékenységében ugyanazok a kérdések, a török elleni harc, a török kiűzése s ennek feltételei — ide sorolva a nemzeti abszolutizmus megteremtésének gondolatát is — térnek vissza, de ezeket a korábbiaknál direkter megközelítési mód jellemzi. Ez a változás tükröződik a csáktornyai festménysorozat kialakításában is, amely nagyjából a Mátyás király életéről való elmélkedések (1656) című Zrínyi mű elkészülésének korára eshetett. Ebből a műből idéztük Zrínyi felfogását, amelyben „a királyoknak és nagyalapotú uraknak” kötelességével „az igazságnak egyenlő osztásával . . . nagy akciókkal, pogányok romlásával” foglalkozik, s amelyet Zrínyi nyilván saját maga számára is kötelező érvényűnek tartott. Ezért a saját török-ellenes csatáit, győzelmeit ábrázoló csáktornyai csataképsorozatban nem az egyéni sikereivel

hivalkodó megrendelő gesztusát, hanem a saját emberi, katonai, politikai képességeit jól ismerő, tettei értékének tudatában levő Zrínyi képzőművészeti eszközökkel megfogalmazott, *személyes hangú harci programját* kell látnunk. S ez a program, ez a harcot hirdető festménysorozat időben csak az utolsó, a Török áfium ellen való orvosság (1660) című Zrínyi művet, a török elleni küzdelem e legközvetlenebb, legdrámaibb felhívását előzi meg.

Az Esterházy Pál számára készült műalkotás, a vezekényi csatát megörökítő díszfal ugyanebbe a sorozatba illeszthető. A 19 éves megrendelő nemcsak mecénási tevékenységének, de politikai pályájának kezdeteit is a Nyugat-Magyarországi főnemesi csoportban elfogadott normák, s a katonai, politikai helyzet megítélésében általuk kialakított állásfoglalás határozta meg. Esterházy Pál már 20 éves korától kezdve saját csapataival, személyesen is részt vett a török ellenes küzdelemben. Egyik legismertebb vállalkozása az volt, amikor Zrínyi oldalán harcolta végig az 1663–64-es téli hadjáratot, s azt követően ott volt Kanizsa ostrománál, Új-Zrínyivár lerombolásánál is. Hogy ez számára mit jelentett azt levelezésén kívül Mars Hungaricus című művéből tudjuk, amelyben főleg az 1660-as évek török-ellenes harcait, köztük a nagysikerű téli hadjárat történetét — képekkel illusztrálva — írta meg. Munkájában a császári hadvezetés késlekedéséről, tétova döntéseiről s az azt követő kudarcokról nemcsak Zrínyi keserű hangú ítéletét közvetíti, de saját, egyező állásfoglalásának is hangot ad [45]. Ha tehát a fiatal Esterházy Pál a számára kiemelten reprezentatív műtárgy témájául a vezekényi csata megörökítését választja, mecénási gesztusa a család nagyságának, hősiességének megörökítésén túl, az ő esetében is *politikai állásfoglalás, harcra hívó program* is.

Tehát mind a Nádasdy, mind pedig a Zrínyi által készíttetett csataképsorozat, éppúgy mint az Esterházy Pál számára készült díszfal a képzőművészet nyelvéen,



33 Andrea Bertinelli—Hans Rudolf Miller: Kartus a díszterem mennyezetén. Sárvár, vár





34 Baccio del Bianco: Wallenstein generális apoteozisa, mennyezetkép. Prága, Waldstein palota, díszterem

azonos művészi módszerrel, a lényegét illetően azonos politikai programot, aktív török-ellenes harcot hirdetett. Azonban *harcba* buzdítani *akkor*, amikor a császári udvar mindenáron *békét* akar, azt hirdetni, hogy a fosztogató török portyákat fegyveresen kell kivédeni s hogy rabló-támadásaikra ellentámadással kell felelni, amikor a császári hadvezetés a leghatározottabban fegyvernagyvást parancsol, az egyértelműen szembefordulást jelentett a bécsi udvarral. Ezek a műalkotások tehát *Habsburg-ellenes tendenciát* hordoznak s érzékenyen jelzik azt a más forrásokból is kielemezhető jelenséget, hogy a magyar főnemesség és a bécsi udvar viszonya a század közepe táján fokozatosan megromlott. S a helyzet bonyolultságát az is jelzi, hogy az idézett műalkotások megrendelői s rajtuk keresztül a császári politika bírálói, elvetői, nem a hagyományosan Habsburg-ellenes nemesi rétegekből kerültek ki (mint pl. az erdélyi vagy kelet-magyarországi nemesség), hanem a magyar főnemességnek ahhoz a korán rekatolizált csoportjához tartoztak, amelynek tagjait korábban kifejezetten Habsburg-hűség jellemezte. Állásfoglalásuk differenciálásra az 1640-es évek végén, a század közepén került sor s a katalizátor szerepét a *császári udvar török politikájának megítélése* játszotta. Elégedetlenségük előbb egy e kérdésben hasonlóan gondolkodó főúri csoportosulás kialakulását eredményezte, amelynek tagjai közül később többen a Wesselényi összeesküvésben való részvételig is eljutottak.

Bizonyos, hogy közülük legjobban Zrínyi érezte a pusztító török támadások ellenére is a békéhez ragaszkodó császári politika szorítását, s tettei és írásai mutatják, hogy művészetével, politikai terveivel, életvitelével ennek az állapotnak megváltoztatására törekedett. Ezt tükrözi csataképsorozatának tematikai összeállítás is, amelyben Zrínyi nem a múltra apellál, hanem direkt módon fogalmaz s a török elleni harc hirdetéséhez a jelen eseményeit emeli át a képzőművészet szférájába. Nádasdy Ferenc politikai pályáján a sárvári ciklus jelentőségét az adja meg, hogy a Wesselényi összeesküvésben később jelentős szerepet játszó Nádasdy e falképeken Habsburg-ellenes álláspontjának korai megfogalmazását adja. Ez a megfogalmazás, mint politikai program még nem azzal a szenvedéllyel szól, amellyel Nádasdy közel másfél évtized múlva majd a bécsi politikát jellemzi: „a te jóakaróid az törökek... öszvecimborálván, sorsot vetettek rád... édes nemzetem” s hogy ez a politika „ada mindnyájunkat országostul a törökek”, de a két program tendenciája kétségtől azonos [46].

A vezekényi tál megrendelőjének, Esterházy Pálnak politikai pályafutása később más irányt vett, mint Zrínyi Miklósé vagy Nádasdy Ferencé. Zrínyi és Nádasdy között ugyan személyes ellentét volt, de a török kiűzését, az ország alapproblémájának megoldását, bár eltérő módon, de lényegében azonos irányban, a bécsi udvarral szembe fordulva keresték. Esterházy Pál pályájának kezdete egybeesett a Zrínyi és Nádasdy által képviselt, a bécsi udvarral szembenálló politikai felfogás kialakulásának kezdetével. Mars Hungaricusának a császári hadvezetést bíráló s Zrínyi mellé álló megjegyzései, vagy a vezekényi tál elkészítése szemléltethetik, hogy ő is ebben az irányban indult. S bár a későbbiek során ismerjük elítélő állásfoglalását arról a vasvári békéről, [47] amely a Wesselényi összeesküvés kibontakozásában oly fontos szerepet kapott, a főúri összeesküvés résztvevőinek felfogását végül is nem tette magáévá. Nem vett részt az összeesküvésben, sőt az 1670-es évektől — török-ellenes programját mindvégig megtartva — fokozatosan a királpárti magyar főurak legfőbb vezetője lett. A század közepén azonban, mint láttuk, még azok között a nyugat-dunántúli főurak között találjuk, akik a bécsi udvar török politikájával ellentétben a török elleni aktív harcot hirdették.

A sárvári és csáktornyai történeti képek és a vezekényi tál tehát e műalkotások keletkezése idején azonos politikai álláspontot képviselő főúri csoport tagjainak megbízásából készült el. A hazai barokk művészet számára az ad e műveknek különleges jelentőséget, hogy a monumentális művészet erejével fogalmazza meg a Magyarországot és népét a pusztulástól féltő, sorsáért mélyen és őszintén aggódó megrendelők érzéseit, s kiutat kereső szenvedélyességét. Olyan műalkotás, amely megrendelője szándéka szerint a szemlélőnek az egész magyar társadalom számára létfontosságú kérdésben adhatott buzdítást, erőt vagy példát, több is készült a XVII. és a XVIII. században. De amíg e műalkotások, szinte kivétel nélkül *indirekt módon*, vagy a vallásos transzformáció keretei között, vagy az allegória és az apoteozis nyelvén fogalmazták meg mecénásaik törekvéseit, addig e történeti ábrázolások *valóságos és tipikus helyzetek* megjelenítésével közvetítik mondanivalójukat így legsajátosabb jellemvonásuk a *megfogalmazás direktisége, s műveik konkrétsága* lett.

Természetesen nem jelent értékítéletet, ha különböző műalkotásokat a művészi módszer különbségei alapján rendszerezünk, hiszen a módszer megválasztását különböző művészeti tendenciák érvényesülésén túl egy-egy műtárgy funkciója és műfaja is erősen befolyásolja; mégis e





35 Paul Juvenel : II. Ferdinánd a Remény és Mars alakja között — rézmetszet a pozsonyi vár mennyezetképe után

sorozatok történetében és értelmezése számára lényeges momentum, hogy *e történeti képekben a választott műfajnak és a művészi módszernek, éppúgy mint a megrendelői igénynek s a megfogalmazott mondanivalónak olyan adekvát, egymást erősítő kapcsolata jött létre, amely ritka a kortársi közép-kelet-európai művészetben.* A történelmi festészetnek e monumentális műfaja ismeretlen az egykorú osztrák és cseh művészetben, s rokon jelenségre csak a lengyel művészet szolgáltat példát. A Habsburg birodalom legfelsőbb vezető körei által pártfogolt művészetben az aktualizálás, a művészi reprezentáció és a politikai célkitűzések összekapcsolása más műfaji keretek között jelentkezett. Ezt szemléltetheti a terület barokk művészetének egyik legelső nagyszabású világi együttese, a prágai Waldstein palota, amelynek belső díszítéskor a megrendelő, a nagyratörő birodalmi generális Albrecht Wallenstein, politikai aspirációit mitológiai párhuzamokkal és a világi apoteózis segítségével fejezte ki. A palota dísztermének mennyezetképén, Baccio del Bianco 1629-ben készült alkotásán, a 30 éves háború sok csatában győztes generálisa Mars hadisten lovaskocsiján ül, oldalán rohanó fegyveresek kísérik, s kocsijával négy lobogó sörényű ló száguld (34. kép). Hadisikerei ünneplésének tehát a világi apoteózis adott keretet, míg a Keleti tenger térségében megszerzett hatal-

mát az antik mitológia egy másik istenének, a tengereket uraló Neptun alakjának felidézésével, párhuzamával kívánta reprezentálni. (Falkép a kerti loggia falán és mennyezetén — Baccio del Bianco 1629, szobor a loggia előtt — Adrien de Vries 1628. k.) [48] Egy másik, a sárvári falképeknél csupán egy évtizeddel korábbi együttes, az uralkodó, III. Ferdinánd megrendelésére a pozsonyi várban, tehát magyarországi közönség számára készült. Programja a Habsburg birodalom egykorú politikai helyzetének számos aktuális problémáját (a cseh rendi felkelés, a korszak birodalmi és európai háborúi, az ellenreformáció kérdése) magában foglalta, a művészi megjelenítés módszere azonban itt is a világi apoteózis műfaja volt [49]. (35. kép) A Paul Juvenel nürnbergi festő által 1643 előtt készített mennyezetképet Nádasdy biztosan ismerte is, a prágai Waldstein palota díszterme, a korabarokk világi rezidenciák központi, reprezentatív helyiségének prototípusa pedig a sárvári díszteremnek is előképe volt. Első sorban a terem tagolása, a stukkókból formált haditróféáknak a képi mondanivalót erősítő alkalmazása, a tematikus középkép s a két kísérő ovális mező elhelyezése (36. kép) rokon a sárvári díszterem belső terének kialakításával, amely az Észak-Itáliából származó és európaszerte foglalkoztatott olasz tervező építészek és stukkátorok



közös gyökerű művészeti gyakorlata nyomán terjedt el az Alpoktól északra eső területeken. Nádasdy Ferenc a sárvári díszterem tematikai programjának kidolgozásakor mégsem a világi apoteózis, az európai barokk művészetnek e kedvelt műfaja mellett, hanem a konkrétabb, közvetlenebb hatású történeti kép mellett döntött. Választása a kortárs lengyel mecénásokéhoz volt hasonló, mint ezt legjobban a kielce-i püspöki palota mennyezetére illesztett történeti képek szemléltetik (1640. k.). Itt a megrendelő, Jakub Zadzik püspök, korábban kancellár, ugyancsak a történeti kép kevésbé áttételesen ható művészi megoldását választotta, s a lengyel történelemből vett témák kiválasztását nála is nem kis mértékben az akkor uralkodó lengyel királlyal való szembenállása motiválta [50].

Hogy a magyarországi barokk művészetben a XVII. század közepén a főúri mecénások aktuális mondanivalója

nem a világi apoteózis, hanem a történeti kép műfajában jelent meg, az e történeti sorozatok megjelenési körülményeivel állt összefüggésben.

A török elleni harcot hirdető monumentális csataábrázolások ugyanis csak a XVII. század közepén jelentek meg a magyarországi művészetben. Keletkezésük közvetlen indítókát így nem kereshetjük csak az oszmán hatalom elleni harc aktualitásában, hiszen ez a harc Magyarország számára már több mint egy évszázada aktuális program volt. Megjelenésük inkább a *barokk udvari kultúra kialakulásával* függ össze, amelyben a heroikus vállalkozások dicsőítésének, a vezető főúri családok őskultuszának olyan jelentős szerepe volt. Így e képzőművészeti alkotások akár a törökverő ősök tetteinek aktualizált bemutatásával, akár pedig a megrendelő saját hadi-sikereinek felidézésével hirdették a török elleni harc szükségességét, min-



36 Prága, Waldstein palota, díszterem



denképpen az egyetemes barokk udvari kultúra ismérveit viselik magukon. Abban, hogy ezek az általános vonások ilyen markánsan, a magyar társadalmi valóság problémáival ennyire azonosulni tudás s ilyen egyéni arcú, dinamikus formában jelentkeztek, több tényező játszott szerepet. Közülük a legfontosabb, hogy e műalkotások megrendelőit korok olyan drámai, a lét-nemlét kérdését érintő választás elé állította, amely hasonló mélységű, határozott válaszadásra kényszerítette őket. S hogy e kihívásra a képzőművészet nyelvén is egyértelmű, dinamikus válasz érkezett, abban része volt egy kora problémáinak képzőművészeti kifejezésére érzékeny megrendelőnek, de még inkább annak, hogy *e történeti képekben egy új, az ellenreformáció szolgálatában formálódott művészeti stílus, a barokk talált rá osztálybázisára, a feudális uralkodó osztály legfelső rétegére.* Egymásra utaltságukat, kapcsolatukat mindennél jobban bizonyítja, hogy a bemutatott korabarokk műalkotások e társadalmi réteg képzőművészettel kapcsolatos elvárásait maradéktalanul kifejezték. A barokk művészet magyarországi meghonosodásakor és elterjedésekor a korszak társadalmi-politikai viszonyainak szorításából így olyan művek kerültek ki, amelyek a hazai társadalmi fejlődés fő áramába kapcsolódtak. Tehát az a körülmény, hogy a magyarországi barokk művészet kezdeténél a vezető művészek nagy része a bécsi udvar környezetéből került ki, nem jelentette feltétlenül e nagyhatású kulturális központ művészeti normáinak, kifejezőmódjának automatikus átvételét. S hogy a Habsburg birodalom művészetén belül XVII. századi művészetünk relatíve önálló *műfaji* (hazai témájú történeti festészet) és *módszerbeli* (aktualizálás) sajátosságokat mutathat fel, azt a speciálisan magyarországi problematika ilyen adekvát képzőművészeti kifejezése biztosítja. A barokk művészet véglegesen tehát nem az ellenreformáció igényeinek szolgálatával, hanem a magyar társadalmi valóság ilyen magas hőfokú képzőművészeti kifejezésével vált monossá a XVII. század közepén Magyarországon.

## A MŰFAJ TOVÁBBÉLÉSE

Az elemzett műalkotások jól szemléltethették, hogy hazai művészetünkben a világi funkciójú monumentális történeti festmény műfaja milyen nagy mértékben az *aktualizáláshoz*, a képzőművészet lehetőségeinek a kielevezett politikai helyzetekhez való alkalmazásához kötődött. Ez határozta meg a műfaj továbbélését, s a tematikájában bekövetkezett változásokat is.

Az 1670-es évektől fellángoló Habsburg ellenes mozgalmak tere a Wesselenyi összeesküvés bukása után szinte teljesen Észak-Kelet-Magyarország térségére tevődött át, s az itt élő, ehhez a táborhoz tartozó mecénások is éltek a történeti festmény reprezentatív műfaja által kínált lehetőségekkel. E függetlenségi mozgalmak résztvevői a Habsburg uralom ellen harcoltak s valamilyen formában mindannyian kapcsolatba kerültek a török hatalommal, amelytől támogatást kértek s több ízben kaptak is. Ha tehát politikai programjukat a művészi kifejezés erejével is hirdetni akarták, témaválasztásukkal szükségszerűen más úton indultak, mint a nyugat-dunántúli főurak a század közepén. Nem a török elleni harc, hanem a Habsburg uralom törvénytelenégei, a magyar nemességet és városokat pusztító kegyetlensége, és az ezzel szembeállók dicsőítése lett e mecénáscsoport által készített történeti képek témája. Ezért készül történeti ábrázolás Eperjes ostromáról, amelyet Schulz császári generális vezetett, s ezért lett táblakép témája Caraffa tábornok eperjesi „vérfürdője”, ahol 1687-ben összeesküvés vádjával 24 környékbeli nemest ill. eperjesi polgárt végeztek ki. Az első képnek Eperjes városa, a másodiknak a Wesselenyi összeesküvést követő megtorlás során elfogott Szirmay István volt a megrendelője s mindkét festményt az eperjesi Metzner Ézsaiás festette. De történeti festmény készült a Perényiek megbízásából arról a jelenetről is, amikor Perényi nádor 1515-ben határozottan tiltakozott II. Ulászló magyar király és I. (Habsburg) Miksa által kötött szerződés ellen, amely a Habsburgok magyarországi trónra kerülésének jogalapját képezte [51].

Hogy e kelet-magyarországi megrendelőre a Wesselenyi összeesküvés leleplezése során kivégzett nyugat-magyarországi, horvátországi főurakat az általuk képviselt ügy mártírjainak tekintette, azt jól mutatja, hogy a fent említett Szirmay István a kivégzettek alakját menyegyzetképpen örököltette meg [52]. Egy másik táblakép, amely Erdélyből (a Kelet-Magyarországról elbűjdosók menedékhelyéről) került a Magyar Nemzeti Múzeumba, ugyancsak az ő alakjukat és kivégzésüket választotta témájául [53]. (37. kép) Ma már egyedül ez a festmény képviseli a kelet-magyarországi Habsburg ellenes nemesség (s a velük szimpatizáló erdélyiek) megbízásából készült történeti képek műfaját. A többi képet csak egykorú feljegyzések nyomán ismerjük s van amelyikről biztosan tudjuk, hogy a politikai változást követően a megtorlástól való félelmében maga a tulajdonos tüntette el [54]. E feljegyzések azonban egyértelműen bizonyítják, hogy a Habsburg-ellenes kelet-magyarországi nemesség *átvette* a század közepén Nyugat-Dunántúlon meghonosodott képzőművészeti kifejezési formát, de *tematikáját megváltoztatta, politikai törekvéseinek jellegéhez igazította* s Habsburg ellenes programját a történeti festészet lehetőségeivel így vitte tovább.

A műfaj azonban nem csak a Habsburg ellenes tábor mecénásai között élt tovább hanem megtalálhatjuk a Habsburg párti magyar nemesség körében is. Ezt példázza az a fraknoi várban őrzött történeti festménysorozat, amelynek Esterházy Pál volt a megrendelője, s amely valószínűleg már a felszabadító háborúk utolsó szakaszában vagy a török kiűzése után készült.

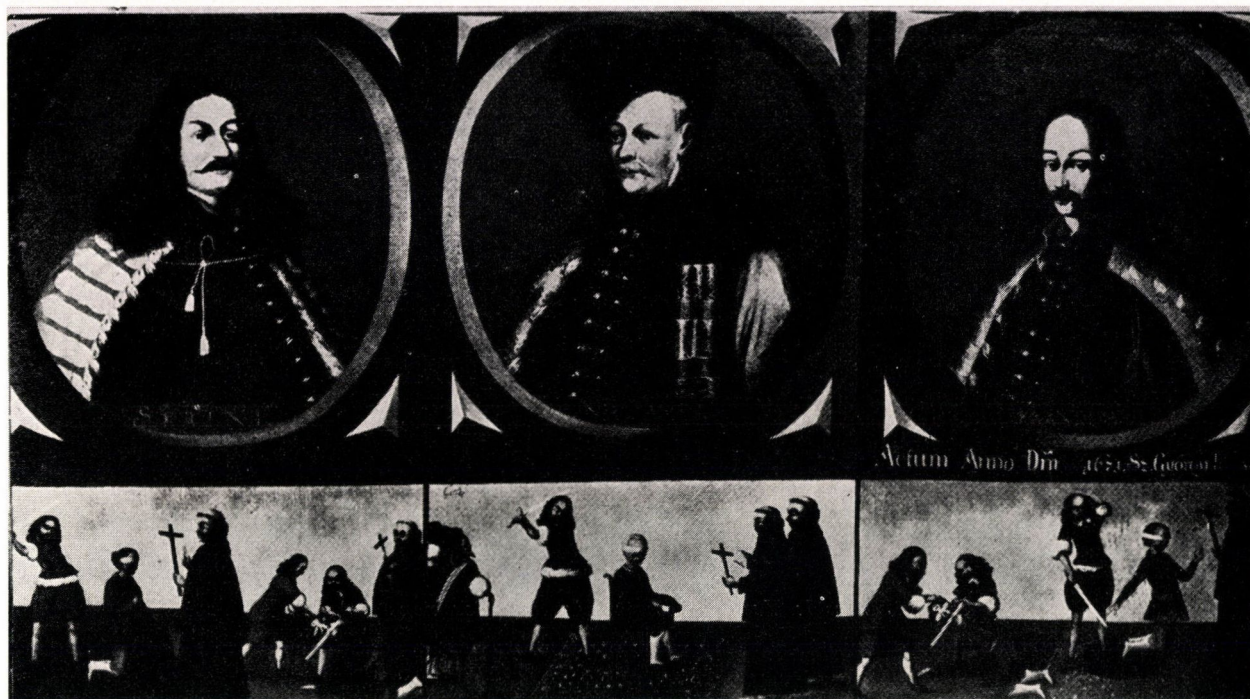
Esterházy Pál a 70-es évektől kezdve következetesen azt a politikai álláspontot képviselte, hogy a török kiűzése csak a Habsburg uralkodó és birodalma anyagi és katonai erejére támaszkodva lehetséges. Ezért közéleti tevékenységével a bécsi politikát támogatta. A török elleni harc, az ország felszabadításának ügye azonban ugyanúgy élete fő célkitűzései közé tartozott, mint ifjú korában, amikor Zrínyi oldalán harcolt. Politikai programjának megfelelően ott volt csapatai élén minden jelentősebb török elleni harcban, így Buda többszöri ostrománál, majd bevételénél is, de ugyanakkor maga vezette katonáit a Wesselenyi összeesküvéshez csatlakozott főurak várai, illetve a felkelők seregei ellen is.

A magyar nemesség e két ellentétes politikai felfogást valló csoportjának ideológiájában számos közös, a magyar nemzeti tudat viszonylagos egységességére utaló vonás is megfigyelhető. Ilyen például az a rendi eredetű, mindkét táborban központi helyet elfoglaló gondolat, miszerint Magyarország régi nagyságát és dicsőségét vissza kell állítani. [55] de közös volt kulturális téren a képzőművészet szerepéről vallott felfogásuk is, amelyet az azonos műfaj, a történeti festészet azonos funkciójú felhasználása is bizonyíthat.

A Habsburg párti tábor főalakjának, Esterházy Pálnak megrendelésére készült s Fraknón őrzött történeti sorozat nagyméretű táblaképekből áll [56]. Nem tudjuk azonban, hogy az együttes melyik vár vagy kastély számára készült, mint ahogy nem ismerjük a képek keletkezési körülményeit s pontos készülési idejét sem. Valamennyi kép olajfestmény, egy vagy két festő közel egyidőben készült alkotásának látszik. Az egyes ábrázolások aprófigurás ábrázolásmódja, a tájháttér szerepének hangsúlyozása, festésmódja alapján a képek keletkezési ideje a XVII. század végére tehető.

A hét képből álló sorozat az Esterházy család harcainak állít emléket s a középpontba itt is a török elleni harc ábrázolása került. Három részből álló csatakép készült a vizekenyi csatáról, ahol széles tájháttér előtt a környék távoli falvait, a török és a magyar seregek hadrendjét, a törökök haditanácsát a metszetenek szokásos kontinuuál elbeszélőmód szabályai szerint ábrázolta az ismeretlen festő, az előtérben pedig törökök támadnak a lováról leeső Esterházy Lászlóra [57]. (38–39. kép) Kép készült a vizekenyi csatában elesett Esterházyak temetéséről is (40. kép). A temetési menetet ábrázoló olajkép a hasonló témájú H. R. Miller—M. Lang metszetet követi, de csak a menet elrendezésében, és — némi pontatlansággal — a kép feliratában. A festményen a temetési menet — a met-





37 Ismeretlen festő: Zrínyi Péter, Nádasdy Ferenc, Frangepán Ferenc arképe és kivégzésük. Magyar Nemzeti Múzeum

szettől eltérően — a nagyszombati jezsuita templomhoz vezető, topografikus hűséggel ábrázolt utca közepén kanyarog, s mind a változatos, ábrázolási típusában is igen ritka utcaképet, mind a halottas menetet perspektívikusan festették meg. Ugyanakkor az olajkép álló formátumú lett s alul, a feliratokat hordozó részt még a négy Esterházy kisméretű ravatalképével is kiegészítették [58]. A sorozat másik két képének témáját Esterházy Miklós életútjából választották. Az egyik képen lankás domboldalon törökökkel csap össze s üldözi őket egy kisebb lovascsapat, amelyet jobbról díszesebb öltözetű lovas-katona, a csapat vezére irányít, távolabb a völgyben pedig két nagyobb sereg ütközik meg. A magas horizontú, változatos tájba helyezett jelenet, felirata szerint, azt az eseményt ábrázolja, amikor Esterházy Miklós nádor 1623-ban Érsekújvárnál török-tatár csapatok fogságából nagy számú keresztény foglyot szabadított ki [59]. (41. kép) Ennek a képnek s a következőnek témája is a Bethlen Gábor vezette függetlenségi harc történetéhez kapcsolódik. Az Esterházy Miklós által legyőzött törökök ugyanis Bethlen Gábor segédesapataihoz tartoztak, de a harc itt még közvetlenül az ősi ellenség, a török ellen folyt. A másik képen viszont Esterházy Miklós a függetlenségi harc magyar katonaságával került szembe. 1620-ban, Bethlen Gábor sikereinek tetőpontján, amikor a magyar főurak zöme is Bethlen táborába állott, Esterházy Miklós császárhűségen maradt és lakompaki várába zárkózott. Várát ostrom alá vette Bethlen egyik alvezére, de Esterházyt szorongatott helyzetéből Dampierre császári tábornok felmentő serege kiszabadította. A fraknoi vár olajképen Dampierre tábornok serege élén éppen Lakompak alá érkezik s az általa vezetett és a várból kitörő csapatok megütköznek a felkelők seregével (43. kép) [60].

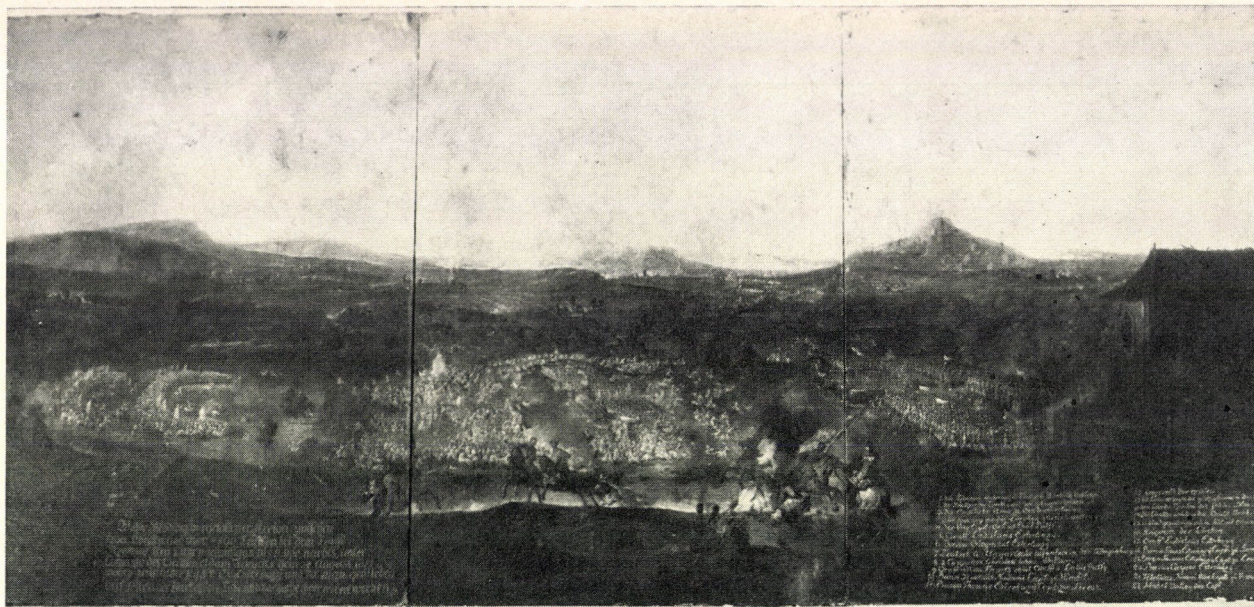
E négy képen kívül még további három történeti ábrázolás tartozik a sorozathoz. Kettő a földbástyákkal és cölöpsorral övezett Pápa várát ábrázolja s az egyiken (amelyik felirat nélküli) a várát törökök foglalják el. Pápa a XVII. században többször is gazdát cserélt. Így 1620-ban Bethlen Gábor csapatai foglalják el, s a vár visszafoglalása után Esterházy László, Pál majd Ferenc főkapitánysága alatt újra királyi kézen volt. 1683-ban Kara Musztafa lovagolt be Pápa várába, amelyet még abban az évben a császári csapatok visszafoglaltak. A Pápa elfoglalását ábrázoló kép előterében, balra, a

hagyomány szerint Kara Musztafa lovagol, így az itt megfestett jelenet Pápa 1683-as elfoglalása lehet (42. kép). Vereség ábrázolása azonban nyilván csak úgy kerülhet egy történeti képciklusba, ha mellette a győzelmet, a vár visszafoglalását is megfestették. A másik, Pápa várát az ellenkező oldalról ábrázoló képen, császári sasos zászlók alatt birodalmi vértések, az Esterházy-címeres zászlók alatt magyar lovasok vonulnak Pápa ellen. (44. kép) [61]. Ebben az időben Esterházy Pál öccse, Ferenc volt a pápai vár főkapitánya, s lehetséges, hogy a baloldali fehér lovon ülő tisztben az ő alakját kell látnunk. Az utolsó fraknoi történeti képnek viszont bizonyosan Esterházy Ferenc volt a főszereplője, amint erről a kép felirata tájékoztat. Széles árkú vár előtt magyar lovasok bekerítettek s vizesárokra szorítottak egy török csapatot, amelyen már a várból kirohanó törökök sem tudnak segíteni. Jobbra a vár védőművei, balra a háttérben pedig harcoló és vonuló csapatok látszanak (45. kép). A zöld mező sokszínű apró figurája, az előtér feszes csoportfűzése s a kompozíció világossága adja meg a sorozat legszebb képének karakterét, de a képről pontosan itt sem tudjuk, hogy milyen eseményt ábrázol. A töredékes felirat Esterházy Ferenc szerencsés portyájáról szól, de sem az esemény idejéről, sem színhelelyéről nem tájékoztat [62]. S mivel a XVII. századi török elleni harc történetében két Esterházy Ferenc is ismeretes, a kép témájának pontosabb meghatározásához további adatok szükségesek.

A fraknoi vár történeti sorozatának egyes darabjai tehát az 1620, 1623, 1652, 1653 és az 1683(?)-as években lejátszódott eseményeket ábrázolnak, s a képek stílusjegyei a XVII. század végének művészi felfogását tükrözik. Valamivel pontosabb datálást tesz lehetővé az Esterházy nagyszombati temetését ábrázoló kép egy részlete, amelyen a nagyszombati utca végében, a jezsuita templommal szemben már áll az a Mária oszlop, amelynek elkészítéséről, csak 1690-ben kötöttek szerződést [63]. A sorozat darabjai tehát nem sokkal 1690 után készülhettek. S ha nem is tudjuk pontosan, hogy hova készült a történeti festményegyüttes, a képek keletkezési kora és a ciklus tematikája ad némi lehetőséget a megrendelő célkitűzéseinek, indítékainak rekonstruálására.

Esterházy Pál a török elleni harcra abban a szakaszban rendelte meg e történeti képeket, amikor Bécs 1683-as ostromát követően tizenöt év alatt Magyarország





38 Ismeretlen festő: Vezekényi csata. Fraknó (Forchtenstein), vár



39 Ismeretlen festő: Vezekényi csata (részlet). Fraknó (Forchtenstein), vár





40 Ismeretlen festő: A négy Esterházy nagyszombati temetése. Fraknó (Forchtenstein), vár

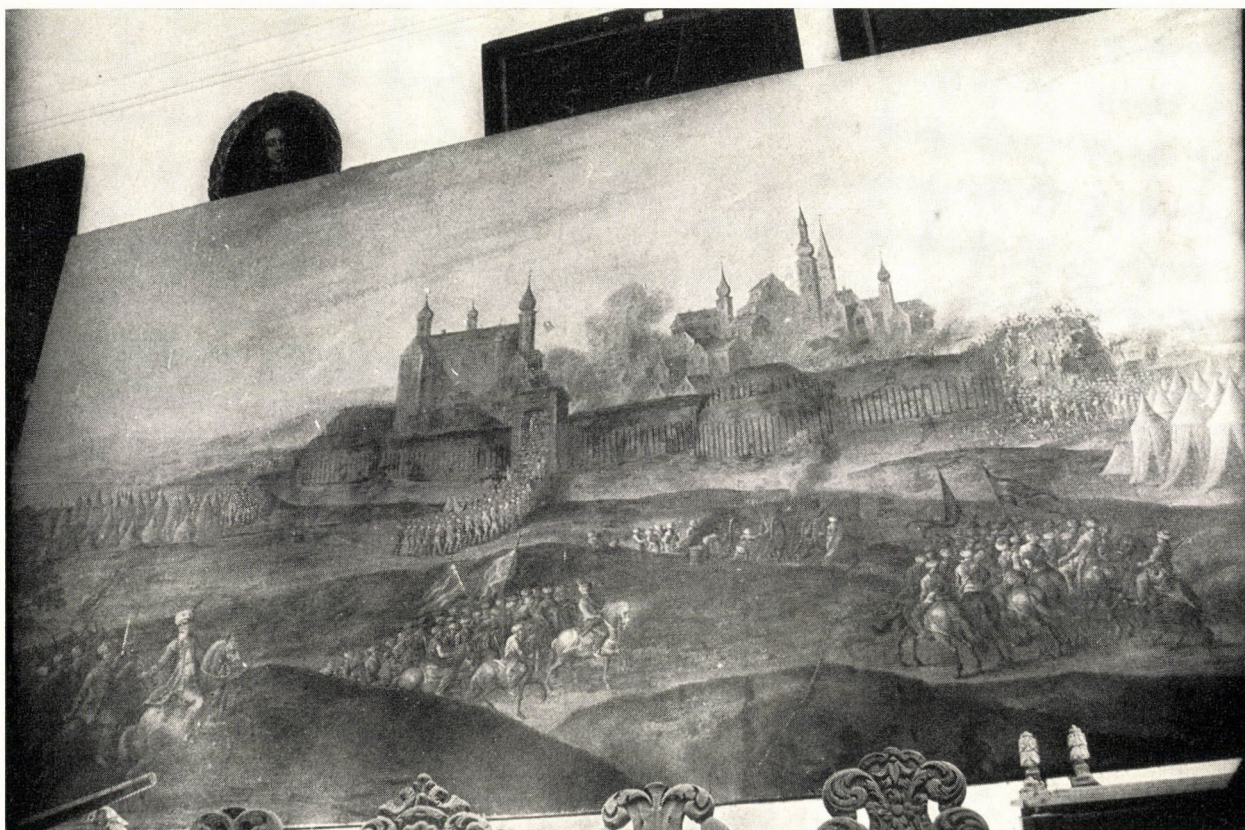




41 Ismeretlen festő: Csata Érsekújvárnál. Fraknó (Forchtenstein), vár

egész területéről kiveték a törököt. Másfél évszázados késéssel megvalósult (vagy megvalósulni látszott) az a célkitűzés, amelyet Nádasdy, Zrínyi és Esterházy Pál a század közepén reprezentatív műalkotásokkal s különböző műfajú írásaikkal hirdettek, s amelyet Nádasdy seregének harcbaküldésével, Zrínyi és Esterházy Pál pedig csapatai élén megvalósítani igyekezett. Esterházy Pál a század végén, a sikeres török-elleni harcok légkörében úgy érezte,

hogy e sikerben neki is része van s hogy a török elleni harcból az Esterházy család is kivette részét. Ezt az érzést akarta a maga és mások számára érzékelhetően megfogalmazni. Erre a képzőművészet vizuális megjelenítési formája látszott a legalkalmasabbnak, mert sajátos eszközeivel képes láttatni, az elmúlt, de újra felidézni kívánt eseményeket. Ezért készülhetett a fraknói várban őrzött történelmi festménysorozat, amely műfajával, a nagymére-



42 Ismeretlen festő: Pápát elfoglalják a törökök, (részlet). Fraknó (Forchtenstein), vár





43 Ismeretlen festő: Lakompaki csata. Fraknó (Forchtenstein), vár



44 Ismeretlen festő: Pápa visszafoglalása. Fraknó (Forchtenstein), vár





45 Ismeretlen festő: Esterházy Ferenc portyája (részlet). Fraknó (Forchtenstein), vár

tű reprezentatív történeti ábrázolás típusával újra a század közepén meghonosodott kifejezési formához nyúl vissza. S a sorozat megrendelője egyúttal a kontinuitást is jelentette a század közepének törökellenes témákat választó mecénásköre felé. Tehát mind az *akkor meghonosított műfaj*, mind pedig az *akkor kialakított tematika* tovább élt Fraknón őrzött sorozatában, ám a sorozat *jelentése mégsem azonos* a korábban készült művekével. Ugyanis amíg a század közepének elemzett műalkotásai a török elleni harc eseményeinek felidézésével elsőként, egyedül, s a bécsi udvar török politikája ellenében hirdették a harc szükségességét, addig Esterházy Pál e kései, megváltozott politikai viszonyok között keletkezett történeti sorozata más jelentést hordozott. Nem annyira a török elleni harc hirdetése volt e sorozat mondanivalójának lényege, hiszen a császári csapatok 1691-ben már a délvidéki Szalánkeménél aratnak győzelmet a törökök fölött, sokkal inkább az Esterházy család hadisikereinek, áldozatvállalásának bemutatása. Azaz amíg pl. a sárvári együttesben a műalkotás reprezentatív (a család nagyságát, a megrendelő gazdagságát, méltóságát hirdető) funkciója a mű operatív (a török elleni harcra buzdító) funkciójával szerves egységben, egymást erősítve a század hazai művészetében

páratlan műalkotást hozott létre, addig a fraknói vár századvégi festménysorozatának karakterét döntően a sorozat reprezentatív jellege határozza meg.

De nem csak az operatív funkció erős háttérbeszorulása különbözteti meg a fraknói festményegyüttest a korábbi, tematikailag rokon művektől, hanem *politikai programjának eltérő iránya* is. Ugyanis e táblaképegyüttesben nem csak a törökelleni háború eseményei kaptak helyet, hanem a Bethlen Gábor függetlenségi harcával szembeforduló Esterházy Miklós csatái is. A megrendelő apja ugyanis, mint említettük, Érsekújvárnál Bethlen Gábor török-tatár segédsapatait szórta szét, lakompaki váránál pedig császári segítséggel Bethlen egyik alvezérének seregét győzte le.

Tehát Esterházy Pál e kései történeti sorozata a megrendelő által az 1660-as évek végétől következetesen képviselt politikai programjának megfelelően lojális, a bécsi udvari politikát támogató tendenciát hordoz. Esterházy Pál úgy vitte tovább a század közepén kialakult képzőművészeti kifejezési forma hagyományát, hogy középontba változtatlanul a törökellenes küzdelmet állította, de a két, Bethlen Gábor hadjáratához kapcsolódó csata-kép beillesztésével politikai programját is megfogalmaz-



hatta. E program egyértelműen mutatja, hogy Esterházy nem fogadta el a függetlenségi harcok jogosságát, s a török probléma megoldását csak a Habsburg birodalom oldalán, annak segítségével tartotta megoldhatónak. S akkor, amikor a birodalmi és a magyar csapatok az ország nagyrészeről már kiűzték a törököket, Esterházy Pál számára úgy tűnhetett, hogy Habsburg-hű politikájával helyes úton jár, s így e történeti sorozat egyúttal öngazolás is volt számára. S hogy e sorozat táblaképei mégsem szóltak olyan intenzitással korukhoz, mint például a sárvári, vagy a csáktornyai csataképek, vagy akár a vezekényi tál, annak oka abban rejlik, hogy az együttes politikai programja egy nagyrészt már lezárt problémához kapcsolódott, s hogy célkitűzése túlságosan is kevés aktualitást hordozott.

Hogy megrendelője mégis szükségesnek tartotta e sorozat elkészíttetését az — közvetve — azt bizonyítja, hogy a század közepén a török ellen harcba buzdító műalkotások annyira adekvátan fogalmazták meg az ország fő gondját, hogy Esterházy Pál közel fél évszázad múlva is ehhez a megoldáshoz nyúlt vissza. S Esterházy Pál életútján mindvégig megfigyelhető az a törekvés, hogy a Baththyány Ádám, Zrínyi Miklós és Nádasdy Ferenc által képviselt XVII. századi magyar szellemű főnemesi kultúra tradíció-

ját, ha császárhű politikai álláspontjához idomítva is, mindvégig megőrizze. A megbízásból készült történeti festménysorozat a műfaj utolsó hazai, barokk kori emléke lett. S ahogy a XVIII. században, különösen a Rákóczi szabadságharc után a magyar kultúra fokozatosan kiszorult a hazai főnemesi udvarokból, úgy tűnt el a világi funkciójú, aktualitás szándékával készített hazai témájú történeti kép is a magyar barokk művészet tematikájából. De a XVII. században készült műalkotások közül is elpusztultak a csáktornyai képek, éppúgy, mint a Habsburg-ellenes kelet-magyarországi mecénások által készíttetett ábrázolások; csak erősen restaurált állapotban maradt ránk a vezekényi tál, s a fraknói vár történeti képei is funkciójukat veszítetten, hiányos felirataikkal s bizonytalan téma meghatározásaikkal csak töredéket alkotnak. Eredeti környezetében és a megrendelő által választott megjelenési formában ma egyedül a sárvári vár dísztermének falképsorozata őrzi a század hazai képzőművészetének e rendkívül fontos műfaját, egyúttal a műfaj magyarországi őstípusát, amelyben Hans Rudolf Miller Nádasdy Ferenc megbízásából kora számára máig sugárzó erővel fogalmazta meg egy nemzetfontosságú kérdésben mondanivalóját.

Galavics Géza

## JEGYZETEK

- 1 Éber László: A szigetvári plébániatemplom kupolafestménye. Magyarország művészeti emlékei III. Bp. 1913. 203–204.
- 2 Ambrózy Ágoston: A magyar csatakép. Bp. 1940. 80 l.
- 3 Garas Klára: A magyar történelmi festészet a XVII. században. Műv. tört. Ért. 1952. 63–64. és uő.: Magyarországi festészet a XVII. században. Bp. 1953. 55–56.
- 4 Klaniczay Tibor: Zrínyi Miklós. Bp. 1964. 628. (első kiadása 1954.)
- 5 H. Takács Marianna: A sárvári vár. Bp. 1957. 30–32.; Cennerné Wilhelm Gizella: Magyarország történetének képeskönyve. Bp. 1962. 112–113.
- 6 A legépebben maradt felület a mennyezet középképe, a sziszeki csata ábrázolása volt, a többi képeknek átlag 20–30 %-ban, a Székesfehérvár ostroma képen kb. 80 %-ban roncsolt felületet kellett kiegészíteni. (Przdudzki József szíves közlése) — A stukkókról: Kászonyi Andrásné; Andrea Bertinalli stukkátor és köre. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei VII. (1964) 57. l. Legutóbb Tóth Melinda: A sárvári vár építéstörténete. Savaria IV. (1966–70) 252–253.
- 7 Rózsa György: Magyar történetábrázolás a XVII. században. Bp. 1973. (kandidátusi disszertációként 1971.) 108–114. valamint a 175., 177–182. képek. A közölt felvételek a sárvári csataképek restaurálás előtti állapotát szemléltethetik. A weikersheimi csataképeket Kovács József László is közzétette: XVII. századi ismeretlen magyar városképek Weikersheimben. „Budapest” 1971. VI. szám. 44. l.
- 8 Pataki Dénes: A magyar rézmetszet története. Bp. 1951. 168. uitt a régebbi irodalom. Mindkét metszetet több alkalommal is reprodukálták. A temetést ábrázoló lapot: Magyar művelődéstörténet III. 284; Pataki i.m. 297; A magyar zenetörténet képeskönyve. Bpest 1960. 78; Héjjné Détári Angéla: Augsburgi dísztal a Vezekényi csata emlékére. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei XI. (1968) 12. kép; A Castrum doloris metszetet Pigler Andor: Portraying the Dad. Paiting-Graphic Art. Acta Hist. Art. IV. (1957) 72. kép; Héjjné i.m. 11. kép.
- 9 Mind a csata lefolyását, mind a temetés részleteit behatóan ismerteti Héjjné Détári Angéla: Augsburgi dísztal ... i.m. 28–36.
- 10 In exequiis illustrissimi Comitiss ac Domini Ladislai Eszterhazy de Galanta ... Oratio Thomae Palfi ab Erdőd volente vero ... D. Francisco de Nadasd. Viennae 1653. — Mindkét lap szignatúrája: Ioh. Rudolf Miller delin. Mauritius Lang sculpsit Possony. A Castrum doloris ábrázoló lap (31 × 20,1 cm) aláírása: Castrum Doloris Tyrnaviae erectum in Templo Soc. Jesu. die 26. Nov. 1652 — A temetést ábrázoló metszet (37,8 × 52,5 cm) főfelirata: Vera delineatio pompae funebriis Ill.mi Com. Ladislai Eszterhazy Sociorum Cognatorum habitae Tyrnaviae in Hungaria 1652. 26. Novembris. Kétoldalt 1–41-ig tartó számozásban a metszet megfelelő helyét magyarázó szöveg. Hazai könyvtárainkban a prédikációnak ma csupán egyetlen olyan példánya található — Egyetemi Könyvtár RMK III. 316 — amely mindkét metszetet őrzi, s ez a példány is a Nádasdy alapította loretti szervita kolostor könyvtárából származik. Ez a kolostor kapta meg Nádasdy kivégzését követően — több éves húza-vona után — az országbiro könyvtárának maradványait, miután a ritkább és értéke- sebb könyveket, kéziratokat a bécsi udvari könyvtár számára, másokat értékesítésre elszállítottak (Vö. Sitte Alfréd: Gróf Nádasdy Ferenc művei és könyvtára. Magyar Könyvszemle 1902. 146–158) A nagy-

szombati temetést ábrázoló lapnak ma ez az egyetlen ismert hazai példánya, bár az 1945 utáni közlések nagyrésze mint az MTA könyvtár vagy a Magyar Nemzeti Múzeum példányát említik. Az előbbi gyűjtemény lapja azonban 1945-ben elpusztult, az utóbbiban pedig csak a Castrum dolorisról készült metszet található meg. A két lapot — ugyancsak tévesen — Hofman Pál magyar nyelvű nagyszombati prédikációjának mellékleteként szokás közölni. A latin és magyar prédikáció együtt jelent meg Bécsben Nádasdy kiadásában. Csak az egyes művek nyelvazete szerint rendszerező könyvtári gyakorlat választotta külön a két nyomtatványt, s ilyenkor azután a metszetek hol az egyik, hol a másik kiadáshoz kerültek. A H. R. Miller — M. Lang által készített lapok latin felirata, amely Pálffy Tamás latin prédikációjának nyelvével azonos, világosan jelzi, hogy a két metszet a latin halotti búcsúztatóhoz tartozik. A XVII. századi hazai gyakorlatban egyébként is általános volt, hogy kétnyelvű (vagy ezzel rokon jellegű) közlés esetén, szinte mindig az idegen nyelvű, a szélesebb körű, külföldi közönségre is számító kiadásokat látták el metszetekkel, s ezek voltak a díszesebb kiállításúak. A legjelentősebb, hazai megrendelővel, szerzővel kapcsolatos metszetes kiadványaink szinte kivétel nélkül latin (vagy latin és német) nyelvű szöveggel jelentek meg, így a magyar nemesi arcképek sorozata (Comitum gloriae centum qua sanguine qua virtute illustrium herorum. I. Pozsony 1646, III. Wien 1652), a magyar vezérek és királyok képei (Mausoleum ... Regni Apostolici Regum et Primorum militantis Ungariae Ducum Nürnberg, 1664), s a magyar szentek képmásai (Hevenesi István: Ungaricae Sanctitatis Indicia — Nagyszombat 1692). S ha készült is gazdag metszetes anyaggal díszített magyar nyelvű munka, mint például Esterházy Pál: Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek röviden föl tett eredeti (Nagyszombat 1690) c. műve, az — eltérően a fenti művektől — kizárólag hitbuzgalmi szándékkal készült. S ugyanaz a szerző, mint megrendelő, őseinek metszatarcképeit már latin kísérőszöveggel adta ki (Tropheum nobilissimae domus Estorasiense ... Viennae 1700).

11 Galavics Géza: Program és műalkotás a 18. század végén. Budapest, 1971. Művészettörténeti Füzetek 2. 16. — A szignatúra feloldására mindössze egyetlen kísérlet történt. Rózsa György a HRM szignatúrájú festő személyét egy Johann Reithsamberg nevű festővel hozta kapcsolatba, aki 1665-ben Esterházy Pálnak, Nádasdy Ferenc sógorának készített Kismartonban falképeket. Feltevése szerint a szignatúra feloldása a következő lehetne: Hans Reithsamberg Mahler Pingit Anno 1653. Rózsa: Magyar történetábrázolás ... i.m. 165. 16. jegyzet. Hipotézisének azonban ellene szól, hogy az egykorú művész-szignatúrák más rendszert követnek. A XVII. századi művész jelzéseknek az alábbi, hazai példákból választott formái ismeretesek: van ahol csak a művész neve szerepel, például „E. J. Grueber 1693” (Nagyszombat, a jezsuita templom falképe), másutt a művész nevét tevékenységének jelzése is követi: „Hans Jacob Khien delineavit” (Lippay György metszatarcképen 1663, lásd a szövegben, ill. 13. jegyzet), míg egy harmadik szignatúra típus a művész nevének és tevékenységének feltüntetése mellett a lakhelyet, vagy a származási helyet is jelöli; latinos formában: „Joh. Spilenberger Cassov. Pit.” (Zabaler Jób löcsei ev. lelkész metszatarcképen) vagy németes formában: „Hans Blesch Maler in Pressburg 1618” (tollrajz az egykori lembergi Lubomirszky gyűjteményben). Tehát a Pictor (vagy Mahler) elnevezés a század művésznév jelzéseiben nem önmagában, hanem



csak a származásra vagy lakóhelyre vonatkozó kiegészítéssel fordul elő, ezért a „Mahler pingit” önismétlő és nyelviileg is kevert jelzés-forma idegen az egykorú művészeti gyakorlattól.

12 Rózsza: Magyar történetábrázolás ... i. m. 73., 157.

13 Lippay arcképéről Römer Flóris jegyzetei. X. csomó. Országos Műemlék Felügyelőség Irattára. (MTA Művészettört. Kut. Csoport, Művésztnév-Lexikon gyűjt. — kutató Tombor Ilona) Nem tudjuk kinek s melyik művét díszítette J. J. Khien — M. Lang Lippay Györgyöt ábrázoló arcképe. Lippay János: Posoni kert c. (I–III. k., 1664–1667 Nagyszombat — Bécs) művének nem ismeretes Lippay érsek arcképével díszített példánya (vö. a mű hasonmás kiadásának Somos András által írt utószava, 13.) Az a ma már töredékes, de a hazai barokk művészet története számára így is nagyon fontos metszethadvány, amely M. Lang metszésében Lippay érsek pozsonyi kertjét mutatta be, az arcképpel egy időben készült ugyan (1663), de a jelenleg ismert példány (MTA könyvtára) csak 1903-ban került Magyarországra, tehát Römer ezt a példányt nem láthatta, s nem tartalmaz Lippayról készült arcképet. J. J. Khien mennyeztetékeiről: A Csatka — D. Frey: Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt und der Freien Städte Eisenstadt u. Rust. Österreichische Kunsttopographie XXIV. Wien, 1932. 58.

14 A Nádasdy Ferenc tulajdonában levő rézdúcok jegyzékét a konfiskáláskor felvett leltár alapján közli A. Sitte: Aus der Inventarien des Schlosses Pottendorf. Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien XI. (1906) 127. Legújabbban Rózsza György: Nádasdy Ferenc és a művészet. Műv. tört. Ért. 1970. 202. és utó.: Magyar történetábrázolás ... i. m. 175.

15 Bartsch, Adam: Le peintre graveur (Viennae 1818) XVII. 848–855. A sorozat a címlapon kívül nyolc csataképből áll.

16 A Tempestának az itáliai későreneszánsz művészetben elfoglalt helyéről, s igen nagy európai hatásáról H. Voss: Die Malerei des Spätrenaissance im Rom und Florenz (Berlin 1920) II. 330–333.

17 Merian metszeiről vö. Wütrich, Lucas: Das Druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ae. Bd. I. Einzelblätter und Blattfolgen. Basel 1966. Nro. 326–333.

18 A Győr visszafoglalását ábrázoló falkép balszélén álló gyalogos katona arca is pontos másolata a Tempesta metszet megfelelő helyének, ezért nem lehet e figura a Győr visszafoglalását vezető Schwarzenberg Adolf portré szerző ábrázolása. Rózsza: Magyar történetábrázolás ... i. m. 112.

19 I. Majorról, a „Húsz régi magyar csatakép” néven ismert sorozat attribúciójáról Rózsza: Magyar történetábrázolás ... i. m. 115–119. Ugyanő felfigyelt két I. Major lap és a sárvári vár Tata és Buda ostroma kompozíciójának hasonlóságára, s joggal vélhette úgy, hogy a két falkép I. Major rézkarcát után készült. I. m. 113. Azonban mindketten közös előkép, Antonio Tempesta kompozíciói nyomán dolgoztak, H. R. Miller, mint láttuk M. Merian metszete közvetítésével. (Itt említjük meg, hogy M. Meriannak egy más módon magyar vonatkozású lapja, Hunyadi László elfogatása — vö. Rózsza György: A magyar történelmi festészet témáinak barokk feldolgozásai. Műv. tört. Ért. 1959. 276, 278. — hasonló módon ugyancsak Tempesta lapját követi, a hét Lara testvér történetét bemutató sorozat 38. lapját, tehát ez sem önálló kompozíció. A tanulmányban közölt Merian metszete lapok a bécsi Albertina s a prágai Nemzeti Galéria gyűjteményéből származnak s ezen intézményeknek köszönöm a metszetek fényképeinek elkészítését is.

20 OL Batthyányak körmendi levéltára XVII. századi számadások Batthyány Ádám pénzkiadásai 1656 jan. — dec. (MKCs levéltári gyűjtemény, kutató Iványi Béla)

21 OL hg. Esterházy család levéltára. P. 125. 52. cs. 11672. A Hans Jacob Khienre vonatkozó adatot — Valkó A. nyomán — Garas Klára is közölte. (Vö. Garas: XVII. század 158. l., 201. 218. jegyzet). A jegyzék 1666-os datálása azonban téves, az eredeti irat keltezetlen s iratösszeállításból nem datálható.

22 A metszeteket Esterházy János: Az Esterházy család oldalágainak leírása. II. köt. Bp. 1901. 189, 195–196. l. említi. Esterházy János csak a Castrum doloris metszetet látta s a temetési menetről csak Lehotzky András Stematographiája (I. köt. Pozsony 1796) nyomán tudott (Pro specimine 11.) A bécsi diadalmenet metszetének említésekor szintén ráhivatkozik, Lehotzky azonban erről nem írt. Hogy a vezekényi csata ábrázolásáról a XVIII. században az Esterházyak több másolatot is készítettettek, még nem bizonyítja — mint Esterházy J. írta — egy vezekényi csatát ábrázoló metszet létét. A másolatok a fraknoi eredetit is követhetik, mint ahogy számos Fraknón függő Esterházy-portré másolatát különböző oldalági családok kastélyaiban is őrizték. Tehát bár a bécsi diadalmenet és a vezekényi csatát ábrázoló metszet létezése, mint jelenség nem lenne meglepő, mégis lehetséges, hogy téves értelmezés szülte őket.

23 A bécsi anyakönyvek Miller vagy Müller nevű festőiről: Quellenstudien zur Wiener-Kunstgeschichte. Herausg. Ignaz Schwarz, Wien, III. (1897) 2505. VI. köt. (1908) — A. Hajdecki — 6797. 9189, 10680, 10563, 8886. A kettős keresztneveket e bécsi anyakönyvi bejegyzéseknél nem mindig alkalmazták következetesen, ezért is valószínűsíthető, hogy Joannes Miller Hans Rudolf Millerrel azonos.

24 Nádasdy mecénási karakteréről összefoglalóan: Rózsza: Magyar történetábrázolás ... i. m. 121–141.

25 A XIX. század végén Mátyás budai palotájában készült egy török — magyar csatajelenetet ábrázoló kompozíció, amelyen Mátyás Daróczi János vitézségét festette meg. Vö. Balogh Jolán: A budai

királyi várpalota rekonstrukciója a történeti források alapján. Művészettörténeti Értesítő 1952. 36. A mű azonban Buda elfoglalását követően nyilván elpusztult s Nádasdy aligha tudott egykori létezéséről.

26 A győri Patrona Hungariae oltárról bővebben vö. Galavics Géza: A barokk művészet kezdetei Győrben. Ars Hungarica I. (1973) 112–120.

27 Ch. Kner 1637. január 17-én szerződött Batthyány Ádammal egy németújvári stukkóval díszített terem pannóinak elkészítésére. (OL Batthyány család levéltára, XVIII. századi számadások, Az 1635. okt. 21–1639. máj. 28. közt megkötött szerződések, Fol. 9/a. MKCs levéltári gyűjtemény, Kutató: Iványi Béla.) A szerződés a készíttendő képekről csak annyit ír: „... die Arbeith ... van Bildern undt landt schaften mit gueten Farbe.” Amikor Kner egy hónap múlva Batthyány Ádammal a munka megkezdéséről, nehézségeiről írt, megjegyzi, hogy „in dem mittleren Stucke mache ich eine turkische undt Ungarische schlacht, die E. (ner) G. (naden) wie ich verhoffe mit Lust sehen werdñ” (OL Batthyány levéltár, XVII. századi missilis, Ch. Kner neve alatt, 1637. febr. 12. — MKCs levéltári gyűjtemény, Kutató: Iványi Béla) Kner pannói nem maradtak fenn, de februári levelének megjegyzéséből arra kell következtetnünk, hogy a festő javasolta Batthyánnak a török — magyar csaták elkészítését s az nem konkrét csataábrázolás, hanem inkább csak zsánerszerű csatakép, a barokk korszakban később is kedvelt és népszerű képtípus volt.

28 A magyar nemesség öskultuszáról vö. Péter Katalin: A magyar főúri politika fordulata a XVII. század derekán. Kandidátusi disszertáció 1973. 98. Kézirat.

29 Hogy honnan származik a Batthyányak kvalitásos ősgalériája, eddig ismeretlen volt, mert a képek újkori magángyűjteményekből kerültek a múzeumba. Levéltári adatok segítségével tisztázható, hogy az ősgaléria eredetileg Rohoncra készült s valószínűleg még a XVIII. században került át a töröktől visszafoglalt és a Batthyányak kezére jutott Siklós várába. Siklós a XIX. század közepén a 48-as szabadságharc idején külügyminiszeri tárcát vállalt Batthyány Kázmér tulajdona volt s a szabadságharc bukása után az emigrált politikusi javait lefoglalták. Batthyány Gusztáv a kir. Orsz. Pénzügyi Igazgatóságtól kérte a családi vonatkozású képeket, s 1852-ben (IV. 13.) felszólítja, hogy igazolja a Rohoncra Siklóra került ősképek tulajdonjogát. (A siklói képekről OL Batthyány levéltár — MKCs. levéltári gyűjt., Iványi B.) Batthyány Gusztáv megkapta és 1858-ban elszállította a családi vonatkozású képeket, a nem közvetlenül családi vonatkozású képek, főleg magyar vezérek képei pedig Siklóson maradtak s 1866-ban jegyzék készült róluk. [A Siklóson őrzött képekről 1858-ban is készült jegyzék, amely az OL-ban a K. K. Finanz Landesdirektions-Abteilung iratai között található, ez azonban a képek származási helyét nem említi. Erről Rózsza: A magyar történetábrázolás ... i. m. 156.] A Batthyány Gusztáv által elszállított képek, később — valószínűleg amikor a család a rohonci kastélyt eladta — Énea Lanfrancini gyűjteményébe s onnan a múlt század végén a Nemzeti Múzeumba kerültek, a magyar vezérek képei viszont csak a második világháború után jutottak a Múzeumba s ma Sárospatakon vannak kiállítva. Reprodukálta Détsy Mihály — Galavics Géza: Vezető a sárospataki Rákóczi Múzeumban (1969), és Rózsza: Magyar történetábrázolás ... i. m. 117–120. kép.

30 Zrínyi Miklós: Mátyás király életéről való elmélkedés. Zrínyi Miklós válogatott művei. (Vál. Klaniczay Tibor) Bp. 1952. 318. Zrínyi ugyanakkor kritikával fogadta századának nem egyszer öncélú öskultuszát: „Szép és ékes dolog régi nemzetségek rendjét számlálni sok száz esztendeig, de csak olyankor, mikor mindazokban mocsk nem találtatott.” Másutt pedig így írt: „Mátyás király uralkodásában ... nem vala szükség régi neveknek és emlékezeteknek óhajtsával dicsérni és kívánni cselekedetét”, mert Mátyás anélkül is jelentőset alkotott. (uo. 318, 341)

31 Az irodalmi alkotásokban megnyilvánuló öskultuszról vö. A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig. Bp. 1964. 158, 199.

32 Az úton Esterházy Pál naplót vezetett, amelyből részleteket közöl Mohl A.: Adatok Nádasdy Ferenc országbíró életéhez. Századok XXXIV (1900) 622. Idézi Garas: XVII. sz. ... i. m. 56, helyes értelmezése Rózsza: Magyar történetábrázolás ... i. m. 111.

33 Jacob Tollius: Epistolae Itinerariae (Amsterdam 1700) 241. Magyarul: Szamota I.: Régi utazások Magyarországon Bp. 1891. 285–6. Idézi: Klaniczay T.: Zrínyi Miklós Bp. 1964. 42.

34 Zrínyi barokk udvarának egyéni karakteréről vö. Klaniczay: Zrínyi i. m. 604–616.

35 Zrínyi: Mátyás király életéről való elmélkedés i. m. 335–336.

36 A Tollius által leírt kép még 1905-ben is meg volt a Festetich kézen levő csáktornyai várbán — vö. Zrínyi Károly: Csáktornya monográfiája (Csáktornya 1905) 73. — s valószínűleg csak a Monarchia széthullásának zűrzavaros körülményei közt pusztultathott el. Az államfordulat előtt a Zrínyi kutatás már több mint félvezszázados, pozitívista részletkutatásokban is gazdag múltra tekinthetett vissza, s így annál sajnálatosabb, hogy még egy rajzkópia sem készült a Zrínyi első csatáját ábrázoló s az ő megrendelésére készült festményről. Cennerné Wilhelm Gizea hipotézise, hogy a Jan Troyen, Bécsben dolgozó németalföldi művész által készített Zrínyit ábrázoló metszet talán ezzel a csáktornyai képpel hozható kapcsolatba — Zrínyi Miklós, a költő arcképeinek ikonográfiája. Folia Arch. XVI (1964) 196. — ezért nem bizonyítható.

37 F. Lucheseről Klaniczay: Zrínyi ... i. m. 604. Jan Thomasról



legutóbb Rózsa: Magyar történetábrázolás... i.m. 128. Jan Thomas gyermek Jézust ábrázoló képéről Esterházy Pál idézett képjegyzéke (vö. 16. jegyzet)

38 G. Subarichról Pataki im. 230. Subarichnak azonban nem csak ez a két műve ismeretes — Rózsa: Magyar történetábrázolás... i.m. 128. — ő metszette a Zrínyi környezetéhez tartozó Ráttkay György: Memoria Regum et Banorum, Regnorum Dalmatiae, Croatiae et Slavoniae... c. művének (Vienna 1652) a délszláv területek szentjeit ábrázoló metszetét is. Az általam ismert egyetlen teljes példány, amely Subarich metszetét is őrzi (Österreichische Nationalbibliothek, 64 D 6) Nádasdy Ferenc konfiskált könyvtárából származik. A Szigeti veszedelem címlapjának előképéről, Jacopo Pissino (1617–1669) velencei metsző lapjáról, amely V. Sír: Il Mercurio overo historia de'correnti tempi című történeti sorozatának II. kötetét (Casale 1644) díszíti, lásd Klaniczay Tibor: Zrínyi olvasmányaihoz: Vittorio Sír. Itk. 1970. 684–9.

39 B. Blockról Garas: XVII. század 85–86 és Rózsa: Magyar történetábrázolás... i.m. 129.

40 Héjné Dettári Angéla: Augsburgi disztál a vezekényi csata emlékére (Drentwett művek az Esterházy-kincstárban). Az Iparművészeti Múzeum... Évkönyve XI. (1968) 23–47. Meghatározását, amely a tál PID mesterjegyé alapján történt, az előkerült levéltári adat is igazolja. A disztál 1945-ben, az Esterházy család tulajdonában, igen súlyos háborús sérülést szenvedett. Helyreállította az Iparművészeti Múzeum 1959–1965 között, s azóta a múzeum több kiállításán szerepelt. Az e tanulmányban közölt vezekényi-tál képe régi, restaurálás előtti felvétel nyomán készült (a mai, restaurálás utáni állapot H. Dettári A. im. 5. kép), amelyet Klösz György készített 1876-ban, amikor a tálat először mutatták be szélesebb közönségnek (Henszlmann Imre — Bubicus Zsigmond — Szalay Imre: A magyarországi árvízkarosultak javára... rendezett... emlékkiállítás tárgyaitnak listjára. Bp. 1876. 5.)

41 A Philipp Jakob Drentwett és Homonnay György között megkötött szerződést, amelynek aláírásánál P. J. Drentwett Nádasdy udvari ötvösné nevezte magát, Jankovich Miklós találta meg. (OI, hg. Esterházy család levéltára P 108. Pál nádor iratai. 39. csomó, fasc. C. Nro. 39. jelzet nélküli melléklete, MKCs levéltári Gyűjtemény.) — Esterházy Pál azért nem köthetett szerződést a művéssel, mert apja, Esterházy Miklós nádor végrendeletében kikötötte, hogy amíg gyermekei nem érik el a 21 éves kort, birtokaik jövedelmével nem rendelkezhetnek. Ez a közvetlen rokonság idősebb férfitagjainak, a „tutor atyafiak”-nak tiszte volt, ők vitték a gyermekek nagykörűségig a birtok ügyeit, s ők biztosították a kiskorú ifjak számára szükséges pénzeszközöket. Esterházy Miklós végrendelete (1641) közölve: Bubicus Zs. — Merényi L.: Herceg Esterházy Pál nádor Bp. 1895. 268. Magyar történeti életrajzok 11. — Abraham Drentwetről, mint a lovasszobor alkotójáról lásd Rosenberg, Marc: Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1922. I. 597. — A tálon Esterházy Pál és Orsolya névbetűi alatt ma az 1654-es évszám olvasható (Héjné Dettári A. im.), ami a készülési idejét jelentené, a szerződést azonban csak 1655 márciusában kötötték meg. Nem tudjuk, hogy nem utólagos szerződéskötéssel készült-e a munka, vagy esetleg nem sérült-e meg a háború alatt az évszámot hordozó rész. Ugyanis a lovasszobor — a beütemezett augsburgi városjegy tanúsága szerint — már 1655-ben (vagy az után) készült (Rosenberg im. uo.). — A szobort 1919 óta előtűnik ismeretlen helyen őrzik. Képét régi lemezfelvételt nyomán közölte H. Dettári A. (im. 10. ábra), s mi is ezt a felvételt mutatjuk be. A Ph. J. Drentwettel kötött szerződést más alkalommal, a művészre vonatkozó további adatokkal együtt kívánjuk bemutatni.

42 Bubicus — Merényi: im. 102, H. Dettári A.: im. 29.

43 Nádasdy Ferenc kincstárban is volt egy III. Ferdinánd császár lovon ábrázoló, aranyozott ezüst szobor, de a vezekényi tálkanna egyúttal hasonló típusú darabokat bibliai és mitológiai témák (Sámon harca — Herkules, Páris ítélete — Vénus diadala, Dávid és Abigal — Neptun diadala) díszítették. Vö. Takáts Sándor: Nádasdy Ferenc gróf sárvári kincstára. Arch. Ért. 1902. 125–126.

44 A bécsi udvar és a magyar főnemesség 1640–50-es évektől kezdődő s egyre növekvő ellentétéről: Klaniczay T.: Zrínyi... i.m. 52–54, 365–368. és Péter Katalin im., különösen VII. fejezet.

44/a A mennyezetkép-együttesnek ez a része a „tudós” közönségnek szült, s a késoreszenzsáns idején fénykorát élő embléma-kultusz lecsapódása. Igen jellemző háttérbe szorulása a populárisabb nyelven szóló csataképek mellett, az együttes megtervezői azonban úgy érezték, hogy művük úgy lesz teljes, ha a mondanivaló közlésének ezt a módszerét is alkalmazták. Az Amat victoria curas jelmondat Amat victoria curam formájában Castellustól származik (Carm. I.XII. 16) s többek közt II. Mátyás magyar király is jelmondatul választotta, de ismerjük embléma-inscriptióként is. Vö. Maquard Hergott — Rusten Heer: Nummothea Principum Austriae. Friburgi Brigisvoniae 1753. Pars II. Tom. I. 109. Embléma feliratként egy késoreszenzsáns rajzgyűjteményben található, Oct. de Strada: Selectorum inventionum collectio ex diversis auctoribus. Praha, Strahov — kézirat. DL. III. 3.

45 Bubicus Zs.: Esterházy Pál Mars Hungaricus. Bp. 1895. 40–67, 70, 73, 85.

46 Veress Endre: Nádasdy Ferenc Oratio-ja az ország négy rendjéhez. Történelmi Tár, 1896. 105–106.

47 Bubicus Zs. — Merényi L.: im. 192.

48 J. Neumann: Das böhmische Barock. Prag 1970. 99–100.

49 Rózsa: Magyar történetábrázolás... i.m. 81–97.

50 W. Tomkiewicz: Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII. wieku. Biuletyn Historii Sztuki XIII. (1951) 76. Klny. J. Zadzik püspök III. Zsigmond király kancellárja volt, s a királyság külpolitikáját irányította. A király halála után az új uralkodóval IV. Wladislavval azonban ellentétbe került s visszavonulva palotája három termének mennyezetén többek közt azokat az eseményeket idézte fel, amelyeknek politikai sikereiben még neki is tevékeny része volt. Termenként egy közép kép s 4 kísérő ábrázolás kapott helyet: I. terem: A király és a kancellár követeket fogad — győztes csaták és tárgyalások, II. terem Moszkva égése — 4 elem, II. terem: Ítélet az arianusok felett — 4 évszak.

51 Garas: XVII. sz. im. 69; Galavics Géza: Hagyomány és aktualitás a magyarországi barokk művészetben — XVII. század. A Tanulmányok a magyarországi reneszánsz és barokk művészetről c. tanulmánykötetben (szerk. Galavics Géza) Bp. 1975. 270.

52 Ennek a képnek is Metzner Ézsaiás volt a mestere, s Szirmay István pászdisi kastélyának mennyezetét díszítette. Vö. Századok XIII. (1879) 360; Cennerné Wilhelmb Gizella: Zrínyi Péter arcképei. Folia Archeologica 1970. 187.; Galavics: Hagyomány... i.m. 266–267

53 C. Wilhelmb Gizella: Zrínyi Péter... i.m. 186, Rózsa: Magyar történetábrázolás... i.m. 135–136.; 173; Galavics: Hagyomány... i.m. 267–268

54 A Caraffa által rendezett eperjesi kivégzésről készült táblaképet későbbi tulajdonosa egy kalambházban rejtette el, ahol „az ottlakók szerfölt elrűtítetták” a képet. Századok XVIII. (1879) 360–361.

55 Petróczy Istvánnak, a felkelők egyik vezetőjének s Esterházy Pálnak egy-egy kiáltványát Bencédi László vetette össze A magyar rendi nemzettudat sajátosságai a 16–17. században című tanulmányában. Nemzetiség a feudalizmus korában — Tanulmányok. Értekezések a történeti tudományok köréből 64. Bp. 1972. 125.

56 A képek témáinak felsorolásával 6 képet említ Esterházy János: Az Eszterházy család és oldalágainak leírása. Bp. 1901. 188–190 A sorozat 7 képből áll, amelyek közül kettő — a vezekényi csata és a nagyszombati temetés — budapesti nyilvános kiállításon is szerepelt, így ezek a szakirodalomba is bekerültek. Reprodukálva azonban egyik kép sem volt.

57 224 cm × 483 cm (3 × 161 cm); Felirata: Wahre Abbildung vorgefallener Accion zwischen 1260 Christen und über 4500 Türken bei dem Torffe Vezekény um 1 Uhr nachmittags bis 11 uhr nacht unter Comanto des Grafen Adam Forgats dem 24. August 1652 woby grüschlicher seiss 4 Gr. Esterhazy und 76 man geblieben auf seiten der Türken Tode und das ganze Lager erobert werden. Ezután 1–22-ig tartó számozásban a kép megfelelő részeit s az ismertebb tisztakat megjelölő szöveget. Ez a kép szerepelt először történeti kiállításon a Fraknón őrzött történeti sorozatból, amikor a Vezekényi tállal együtt 1879-ben az árvízkarosultak javára rendezett kiállításon bemutatták. Vö. Henszlmann I. — Bubicus Zs. — Szalay Imre: im. (32. jegyzet) 7. Később 1896-ban az ezredes kiállításán is szerepelt. Szendrei János: Magyar hadtörténelmi emlékek az ezredes országos kiállításán. Bp. 1896. II. 579. Szendrei közli a kép felirátát is.

58 232 × 174 cm. Felirata: Vera delineatio pompae funebalis Com. Ladislai Eszterházi et sociorum cognatorum habitae Tynaviae in Ungaria 1652 d. 26. Novembris, majd 1–40-ig tartó számozásban, kihagyásokkal (26–31 hiányzik), néhol felcserélésekkel, rövidített leírással a metszet felirátát követi, alulra pedig Esterházy Ferenc, László, Tamás és Gáspár félalakos ravatalképe került. Kiállítva az ezredes kiállításán. Vö. Szendrei J.: Magyar hadtörténelmi emlékek... i.m. II. k. 617, ahol közli a kép felirátát is. — Az ismeretlen festő a kép legtávolabbi pontját, az utca végét lezáró jezsuita templomot és környékét topografikusan hűen ábrázolta, amint ezt részben a mai állapottal, részben egykorú metszettel (F. I. Schmittner, XVIII. sz. közepe; repr. Magyarország története II. Bp. 1962. XXVIII. t. 1) való összevetés bizonyíthatja. Mivel a metszet és az olajfestmény között éppen ez a leglényegesebb, tehát tudatosan vállalt eltérés, joggal tehető fel, hogy e fraknói ábrázolás a változatos, ma már teljesen megváltozott utcaképnek ritka háztípusaival, tetőformáival, a XVII. századi nagyszombati utca eredeti képét őrizte meg. S ebben az esetben ez a kép a legkorábbi olyan hazai ábrázolás, amely nem távolról, vedutaszerűen, hanem belülről ábrázol egy várost.

59 222 × 487 cm; Felirata töredékes: Comes Nicolaus Esterházy novae arcis certis Millibus... eliberat Christianos Anno 1623. E képek s a következőknek feliratait dr. Schmeller-Kitt, Adelheid (Wien) szíveségéből közölöm.

60 222 × 487 cm; felirata olvashatatlan.

61 A Pápa elfoglalását ábrázoló kép mérete: 222 × 486 cm; felirát nélküli. Pápa visszafoglalása: 222 × 365 cm; felirata töredékes: Turcae Rebellesque Wallones implendo diversis piscinam rebus Praesidio Papa... profuerunt... Eszterházy Jánosnál (vö. 58. jegyzet) a két kép, mint Pápa eleste (évszám nélküli) és Pápa visszafoglalása Esterházy Miklós (?) nádor által (én.) szerepel. A fraknói vár képeinek eddigi legrészletesebb nyomtatott leírásában: Thirring Gusztáv: Sopron és a magyar Alpok (Sopron 1911) 133–134. A pápai csata (1653) és Pápa bevétel a törökök által (1653) témamegjelöléssel találkoztunk. A Kara Musztafa alakjának megfestéséről szóló hagyományról dr. Schmeller-Kitt tájékoztott. A pápai vár XVII. századi történetéről vö. Gerő László: Pápa Bp. 1959. 39. Pápa vár-



nak metszetábrázolásaitól eltér az itt bemutatott, a várost és a várat más-más nézetből bemutató két festmény gazdag részletű városképe. Az összevetés Esterházy Ferenc és Thököly Katalin fogadalmi képének – 1683 (Pápa, ferences templom) Pápa ábrázolásával bizonyítja, hogy a két fraknói képen főbb vonásaiban topografikusan hű városábrázolással állunk szemben.

62 223×368 cm; felirata töredékes: Felix primaevae Auxilio Dei parae Excursio Centurio Francisci Esterhazi ... A lakompaki és érsekújvári csataképekkel együtt ezt a két képet említi a Pesti Hírlap 1912. szept. 11-i számának A fraknóvári képtár csata- és arcképei c. írása. Ezért téves az következtetés, hogy az egyik ábrázolás a sárvári díszterem Pápa ostromát ábrázoló falképének kartonja lenne. Katona Imre: A fraknói kincsek I. Soproni Szemle XXXVIII. 1974) 226.

63 A szobor Schreiber Lőrinc kőfaragó alkotása 1690-ből. Vö.

Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. Bp. 1959. II. 193.

64 Lehetséges, hogy e hét történeti kép a kismartoni kastélyt díszítette. A kastély 1721-ben, nyolc évvel Esterházy Pál halála után készült részletes leltára az első emeleten, a nagy tükörteremben hét nagy történeti képet említ, közlebbi témamegjelölés nélkül. „In den großen spiegl ... Zimmer ... 7 große geschicht Bilder an denen wändten mit vergüldeten Rahmen, anstatt spahlier”. Harich, Johann: Über das Schloss Esterházy zu Eisenstadt und die Burg Forchtenstein (Unbekannte archivdokumente) Burgenländische Heimatblätter XXXIV. (1972) 137. A kastély belsejét azonban a XIX. század elején átalakították. S ha a mai, XIX. századi tükörterem XVII – XVIII. századi elődjének helyén áll s annak méreteit is követi, a ma Fraknón őrzött történeti képeket – méreteik miatt – nem tudta befogadni.



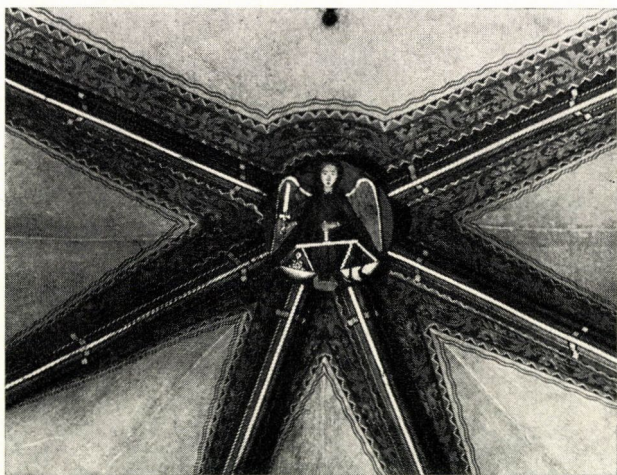
# GÓTIKUS ÉPÜLETSZOBRASZATUNK NÉHÁNY KÉRDÉSE

Radocsay Dénes előadása. Elhangzott a Régészeti és Művészettörténeti Társulatban. 1974. június 3-án.

Legyen szabad szubjektív emlékezéssel kezdenem mai szerény előadásomat. Amikor mintegy másfél évtizede a középkori Magyarország fafiguráinak összegyűjtését tűztem ki célomul, magától adódott és vált parancsolóan szükségessé számomra, hogy figyelmemet egyidejűleg a magyarországi gótikus plasztika más ágaira is kiterjesszem. Művészetünk ismerői előtt jól tudott, hogy szárnyasoltárművészetünk újabb összefoglalását számos jelentős előtanulmány, több önálló kötet, monografikus munka is segíti. Kevesebb érdeklődés fordult sírkőplasztikánk felé, amelynek kisebb része figurális s nagyobbik fele heraldikus, — egy egyetemi doktori disszertáció keretei között e műfaj történetének rövid felvázolására is sor került azonban. Végül a legkevesebb önálló figyelem épületplasztikánk felé fordult, — a figurális kapuzatok, domborművek, zárókövek, konzolok felé. Velük a vonatkozó templomok, építmények vizsgálta során építészettörténetünk foglalkozott, s ritkán tett kísérletet arra, hogy e faragványokat építészeti adottságaikról meg nem felelkezve ugyan, mégis valamifajta önálló fejlődési folyamat elemeként is értékelje. Ennek a hol éberebb, hol lanyhább figyelemnek az okai elsősorban tudományágunk esztétikai aspektusaiból következtek. Vitathatatlan, hogy gótikus szobraink említett három csoportja közül a fafiguráké a legjelentősebb, e faragványaink illeszkednek a leggyakrabban egyenrangú társaként az európai gótikus plasztika magasan ívelődő történetébe. Náluk kevésbé beszédesek — néhány sokat mondó kiváló kvalitású emlék ellenére is (mint a budai Stibor, a pozsonyi Schomberg stb.) figurális sírköveink. S nehezebben vagy ritkábban lehet csupán európai igényekhez igazított ítélőképességgel értékelni és méltatni figurális épületfaragványainkat. — Ne szóljunk most — mert messze kellene miattuk kalandoznunk — a középkori kisplasztika oly vonzó emlékeiről, a figurális ötvösművekről, kályhacsempékről, pecsétékről, pén-



2 Bartfa (Bardejov)



1 Mihály kápolna, Kassa (Košice)



3 Bartfa (Bardejov)





4 Besztercebánya, támpillére (Banska Bystrica)

zekről, domborúan hímzett textilekről és egyéb az iparművészettörténet által számon tartott emlékekről. Visszatérve középkori szobrászatunk három fő csoportjára, említsük meg azt is, hogy az egyenlőtlen bánásmódnak nemcsak esztétikai, hanem praktikus, gyakorlati okai is voltak.



5 Besztercebánya, támpillér, déli oldal



6/a Besztercebánya, emeleti kápolna



6/b Besztercebánya, emeleti kápolna



Fafaragványaink közül nagyszerű alkotások kerültek múzeumokba, gyűjteményekbe, ahol könnyen voltak megközelíthetők, fényképezhetők, mások pedig szárnyasoltárokon a templomok fő- és mellékhajóinak, kápolnáinak kiemelt helyén színesen, aranyosan vonzották magukra a művészettörténészek figyelmét. Velük szemben az épületplasztika emlékei — eltekintve meglehetősen kevés faragványtól — a homályos magasban, záróköveken, konzolokon, párkányokon igen gyakran sokszoros mészréteg alatt várták és várják még ma is felfedezésüket. Bonyolultabb aparátus, fáradság szükséges ahhoz, hogy gondosabban tanulmányozhatók, lefényképezhetők legyenek. Végül az igazsághoz tartozik az is, hogy számuk kevesebb, a középkori művészetek kórusaiban énekelt dallamuk szerényebb mint a fafiguráké, sírköveké.

Épületszobrászatunkról most az építészettörténet kereteitől részben függetlenül, önállóan szólni, kellőképpen indokolja, úgy hiszem, e faragványok elhanyagolt, kevésbé ismert volta. Indokainkat pedig különösen aktuálissá teszi az a nagyszerű új budavári lelet, amely markáns vonásokkal fogja korrigálni középkori szobrászatunk korábbi történetét. S ez újabb budai szobrok fájdalmasan elvesztve építészeti környezetüket, háttérüket, szükségképpen arra készítetik kutatóinkat, hogy róluk önálló alkotásokként beszéljenek, még ha születnek is majd feltevések egykori építészeti kapcsolataikról, hovatartozásukról. E kivételesen jelentős budai lelet aktualizálja ma bemutatásra kerülő emlékeinket, egyben önmérsékletre is intve s arra készítve bennünket, hogy témánkat szűkebb keretek közé vonjuk. Eleve le kell mondanunk tehát arról, hogy a középkori Magyarország épületplasztikájáról valamiféle vázlatos összképet nyújtsunk — erre csupán az új budai kőfigurák megfontolt értékelése, művészettörténeti helyük és szerepük pontos meghatározása után kerülhet sor.

Említsük meg végül előljáróban azt is, hogy mesterek és művek összekapcsolása terén nem kevesebb, sőt több a nehézségünk mint középkori művészettörténetünk más



7/a Eperjes (Prešov)



6/c Besztercebánya, emeleti kápolna



7/b Eperjes (Prešov)





8 Eperjes (Prešov)



10 Selmečbánya (Banská Štiavnica)



9 Lőcse, Minorita tpl. sekrestye (Levoča)

területein. Paradox módon e nehézséget nem is ismeretünk szűk volta, hanem a középkori kőfaragó, építő munkát jelző kifejezések tágabb értelme s a ránk maradt mesternevek sokasága okozza. Nem kíván bővebb magyarázatot, hogy szobrászaink aligha kereshetők a mauer-ek, zieglerek, steinbrucher-ek táborában, ellenben ott sorakoznak a lapidák, steinmetzek között. Filológiai eszközökkel meghatározhatatlan, hogy e sok lapicida közül, kik készítettek figurális faragványokat is, és kik csupán építőköveket, építészeti tagozatokat, művészettörténeti okoskodással, logikával és érveléssel azonban nem reménytelen kellőképpen valószínűsíteni egy-egy mester és mű kapcsolatát. Utaljanak erre Aggházy Mária kutatásai, amelyek a milánói dóm annaleiseiben 1391-ben felbukkanó Lasse da Ungaria lapicida műveként határozták meg a székesegyház néhány figurális faragványát, vagy utaljanak erre Gerevich László következtetései, amelyek kellő megfontoltsággal utasították a forrásainkban 1365-ben felbukkanó Johannes lapicida oeuvre-jébe a Mátyás templom Mária halála kapuját és a BTM egy erősen kopott női fejét. Tovább és bővebben beszélni lapicidáinkról ez alkalommal szükségtelen, emlékeztessünk csupán arra, hogy Genthon a Bécsben dolgozó magyar kőfaragókat mutatta be, Hoffmann Edit a pozsonyiakat, Horváth Henrik a budaiakat, Kemény Lajos a kassaiakat, Iványi Béla a bártfaiakat és eperjesieket, Balogh Jolán az erdélyieket prezentálta művészettörténetünk számára.

Témánkat a tudomány racionalizmusa okán is szűkebbre fogván, ez alkalommal a Felvidék, a mai Szlovákia gótikus épületplasztikai alkotásait szeretnénk az igen tisztelt hallgatóság emlékezetébe idézni. Azért választottuk első helyen megtárgyalandó emlékcsoportként a felvidékit, mert több szlovákiai út során alkalmunk volt az összes kérdéses templomot felkeresni, s a műtárgyakkal való személyes találkozás alapvető biztonságot nyújt az előadó számára annak ellenére is, hogy az időközben eltelt évek során az emlékezet bizony elhalványult, megkopott. Általános tájékoztatásul szolgáljon két adat: jelen tudá-





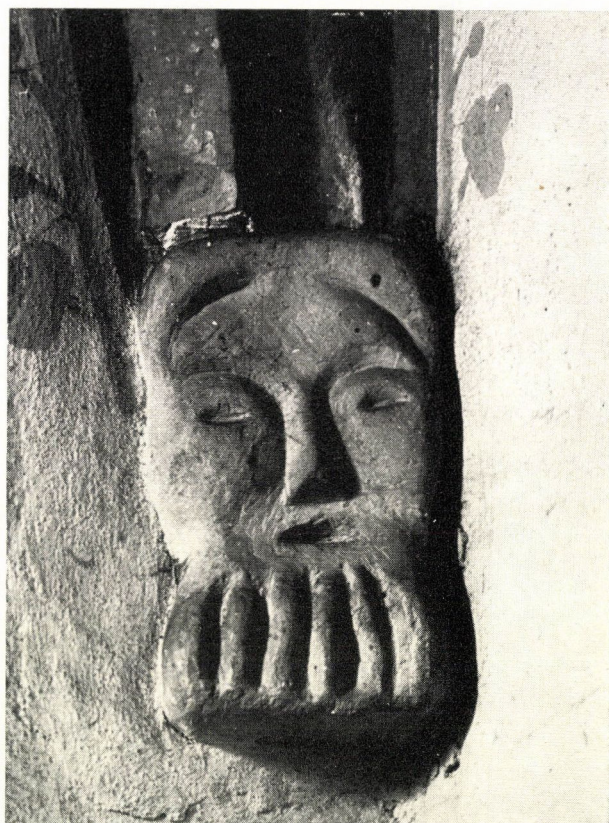
11/a Héthárs (Lipany)



11'b Héthárs (Lipany)



11/c Héthárs (Lipany)



11/d Héthárs (Lipany)

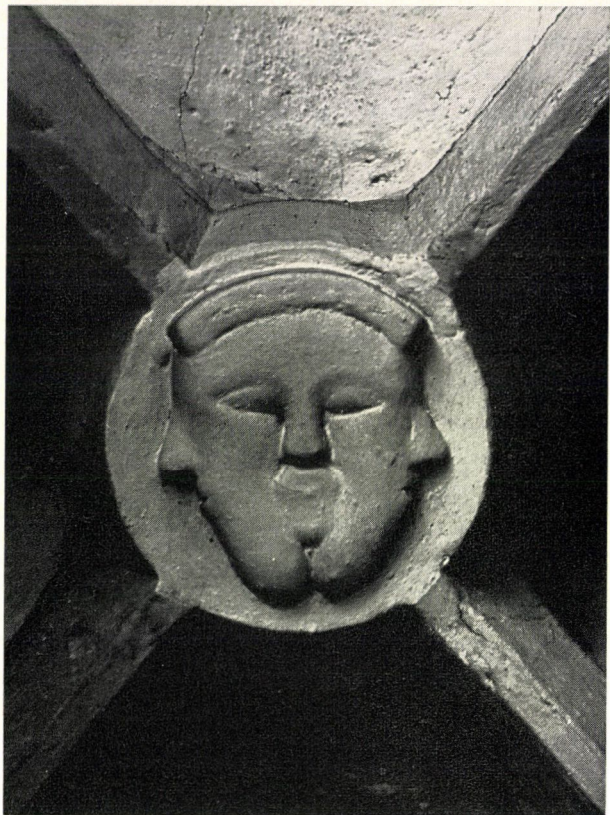




12 Káposztafalva (Hrabušice)

sunk szerint 97 felvidéki templomban találhatók a kérdéses faragványok, amelyek 431 önálló kompozíciót alkotnak. Régi művészi alkotások egybegyűjtése sohasem tekinthető véglegesnek s a jövőbeni gyarapodás többé-kevésbé kiszámíthatatlan. Ez esetben — mégis úgy hisszük, hogy — felvidéki figurális építészeti tagozatok száma, bár a jövőben nőni fog, e növekedés mennyiségileg aligha lesz jelentős.

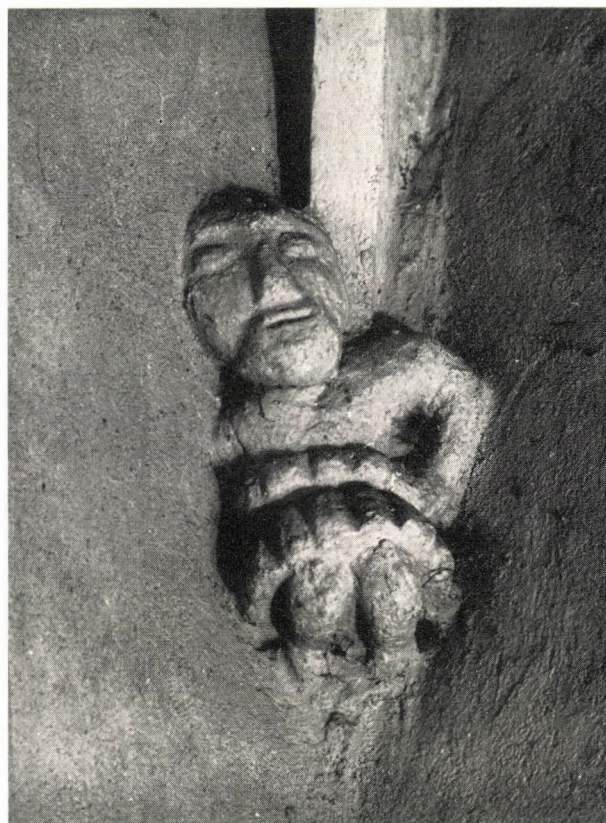
Az említett 97 épület közül viszonylag kevesen — természetesen a legjelentősebbek, a legnagyobbak — szobrok — vonták magukra a művészettörténet figyelmét. Többségük tudományunk kertjében még csipkerózsika álmát alussza. Röviden emlékeztessünk a többször is tárgyalt, jól ismert emlékekre.



14 Nagylomnic (Velká Lomnica)



13 Keresztfalu (Krikva Ves)



15 Körnöcbánya, Vártemplom (Kremnica)





16 Gölncibánya (Gelnica)

Bártfán a Szt. Egyed templom szentélyének ÉK gyámkövén Kassai István mellképe és a figurális díszű szentségház foglalkoztatta indokoltan kutatóinkat — indokoltan azonban, hogy a templom egyéb figurális tagozatai (így a toronytest É falán gyámkövön megjelenő építész mellkép) Divald 1915-ben megjelent tanulmánya óta, nem találtak újabb méltatójukra.

Besztercebánya főtemploma sok kiváló emlékével vált nevezetessé. A Szt. Borbála kápolnának a magyar szenteket, Szt. Mártont, Jeromost és Adalbertet ábrázoló gyámköveit Lőcsei Pállal vonták gyakorta rokonságba s ez volt az oka a művészettörténetünk lapjain való rendszeres szereplésüknek. Múlt századi átfestéseiknek eltávolítására, restaurálásukra (mint kiderült néhány kéz és attribútum fából — feltehetően utólag faragott) három évvel ezelőtt került sor, — időszerű tehát eredeti formáik alapján új vizsgálat körébe vonni őket. A templom külsején nagy-

méretű fülkében elhelyezett Olajfák hegye, valamint a külső déli homlokzaton másodlagosan befalazott Szt. András és Angyali üdvözet, faragásokra emlékeztető stílusukkal készítették a művészettörténetet a velük való foglalkozásra. Majd mellettük, a többször tárgyalt figurák, jelenet mellett alig néhány szó esett a templom külső támpillérein sorakozó alakokról — Divald említette őket utoljára 1928-ban, s említetlen maradt a torony külső falában másodlagosan elhelyezett Szt. Péter és Pál, valamint két női szent alakja (távcsővel sem állapítható meg eredetiségük kérdése), s említetlen végül az északi emeleti karzat három szép figurális gyámköve.

Az egyházzel kapcsolatos szentségház konzoljának király-mellképe a prágai Parler művek leszármazottja, s e helyes megállapításhoz újabb hozzátennivaló nincs is.

Eperjes plébániatemplomának domborműves zárókövei, gyámkövei közül a XIV. századiakról esett újabban is többet szó, Prágához kötve őket. Kellő méltatás nélkül maradtak azonban a XV. századi konzolok, köztük Szt. István, Imre és László mellképével.

Hasonló a helyzet Garamszentbenedeken is, ahol több kutató kíváncsiság vizsgálta a közelmúltig a nyugati kapu szobrászatának, típusának stíluseredetét, rokonságát, a belső tér figurális díszítményeinek azonban közel négy évtizede nem akadt újabb méltatója.

Gölncibányán a Kassai István művészetével egybevetett szentségház kért szerepet újabb művészettörténet-írásunkban.

Igló figurális kőfaragványai ugyancsak az ismert emlékek közé sorakoznak.

Kassa gótikus templomainak irodalma a leggazdagabb emlék-bibliográfiák közé tartozik, s a város középkori művészetének kiemelkedő jelentősége teszi érthetővé, hogy faragott kömlékei is gyakran kerültek a történeti vizsgálatok körébe. Mégis, e rendszeresen újraéledő figyelem ellenére is, akad Kassán pótolni való; alig ismertek s publikálatlanok a Szt. Mihály kápolna belsejének zárókövei, gyámkövei.



18 Nagyszombat (Trnava)



17 Lőcse, szent Jakab tpl. az apsis É-i oszlopfejezetén





19/a Szepesőfalu (Spišska Hará Ves)

Akadnak hivatott méltatói a lőcsei két gótikus templom kőszobrászati díszítményeinek, s a helyes irányba vezető vélekedések után kíváncsiak lennének immár teljes és hiánytalan bemutatásukra is sort keríteni.

Pozsony gazdag figurális faragványai közül első helyen említendő a várbeli ásatások során előkerült két torzfej, amelynek stílusa a prágai Parler műhely és a budai Parler-követő torzfejek között jelölhető meg. A városháza kapualjának zárókövei jól ismertek, jelentősek, ikonográ-



19/b Szepesőfalu (Spišska Hará Ves)



20 Topolyhanusfalva, Torony (Hanuševce nad Topľon)



21 Topolyhanusfalva, Torony (Hanuševce nad Topľon)

fiájuk megoldására törekedett elsősorban tudományunk. A Szent Márton székesegyház Anna kápolnájának orommezőjében látható Szentháromság több mint száz esztendeje foglalkoztatja művészettörténetünket, s ugyanezen templom más faragványait, a szentély három gyámkövének torz állatalakját, a délnyugati keresztboltozatos helyiség torz fejét, a déli előcsarnok kapu-orommezőjének és boltozatának domborműveit nem méltatta figyelemre kutatásunk. Ismét csak szereplői irodalmunknak a Klarissza templom és a Szt. János kápolna faragványai, — szószerint is szembeszökő módon említetlen máig a városháza terén álló lakóház torzfeje, amely az építmény saroktámpillérén látható.

A hajdani pöstyéni templom Anjou-alakos fülkerete és maszkos pillérfejezete a Nemzeti, majd a Szépművészeti Múzeumba kerülve rendes szereplőjévé vált kiállításainknak, részesévé művészettörténeti köztudatunknak. Róluk sem eshet azonban szó anélkül, hogy egyidejűleg fájdalmasan ne emlékeznénk a hajdani romos templomnak a múlt század 80-as éveiben még létező egyéb faragványaira. Elődeink adtak számot arról, hogy a plasztikai művek közül 12 ember- és állat-alakos volt.

A selmecbányai Szt. Katalin templom címerpajzsos angyalos konzoljairól Henszlmann első híradását követően csak az elmúlt években vált időszerűvé újból beszélni. Az angyalokat borító durva-vaskos mészrétegek eltávolítása után 1971-ben váltak láthatókká az eredeti középkori formák, s vált láthatóvá több eddig ismeretlen mesterjegy is.

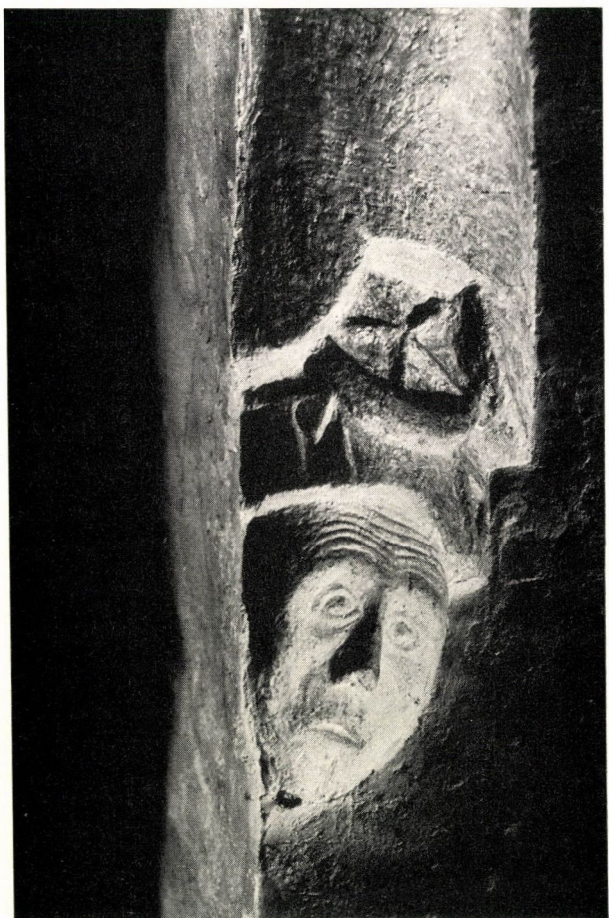


22 Nagylomnic, Keresztkút





23/a Zsegra (Zehra)



23/b Zsegra (Zehra)

Közel száz templomunk alakos tagozatai közül, mintegy húszat tárgyalt irodalmunk, — s ez a számbeli aránytalanság az elkövetkező feladatokat félreérthetetlenül megjelöli, mégha a hallgatással övezett faragványok között szép számmal akadnak is jelentéktlenebb, kevésbé kvalitásos művek. A csütörtökhelyi Zápolya kápolna vagy a pozsonyi Szt. János kápolna belső falára, falpilléreire applikált baldachinokból az egykori szobrok elvesztek — vagy talán el sem készültek egykor. A két épület kiváló szépsége valószínűsíti, hogy az elveszett figurák a felvidéki épületplasztika felső szintjének képviselői lehettek, s faragványaink kvalitásainak skáláját nem létezően is bővítik.

Röviden számot adván a jelen helyzetről, legyen szabad az elmondottakat néhány fényképpel illusztrálnom, — nem beszélve most részletesen az egyes faragványokról s nem taglalva stílus eredetüket, kapcsolataikat, a körük csoportosítható egyéb kérdéseket.

Először néhány jól ismert templom alig, vagy egyáltalán nem ismert faragványára vessünk rövid pillantást.

A kassai Szt. Mihály kápolna gótikus művészetünk fontos emléke, sűrűn reprodukált a homlokzat, Szt. Mihály alakja. A kápolna belső ismeretlen faragványaiból a szentély zárókövét mutatjuk be, ugyancsak Szt. Mihály alakjával. A vaskos átfestések alatt karcsú és szép figura formái sejthetők.

A bártfai Szt. Egyed templom sok látnivalója vonta el a figyelmet eddig a két mellékhajó figurális gyámköveiről. Kiváló faragású, szegletesen stilizált az északi mellékhajó levélkoszorúval övezett maszkja, — s ugyancsak e mester műve a mellékhajó másik gyámkövén látható férfi-melkép.

A besztercebányai templom külső támpilléreinek jelenei, mint a civakodó idős házaspár, vagy ugyancsak e támpillérek egyikén egy állati szörnyalak szinte Bosch Hieronymushoz mérhetően jellemzi és karikírozza szereplőit. Ismeretlen maradt itt az északi emeleti karzat három félalakja, amelyek mögött a körívvel komponált boltozati gerincek futnak a falon.



23/c Zsegra (Zehra)





24 Bakabánya (Pukanec)

Eperjes plébániatemplomának legkorábbi figurális diszei maradtak éppen említetlenül, a főszentély kerek faloszlopaira függesztett stilizált fejek majd a kisebb falusi templomokban is előtűnnek. Hihetően a XIII. sz. emlékei még. A főszentély északi diadalívén megjelenő angyal mellképet minuszkulás mondatszalgja keltezi a XV. századra.

A jól ismert Lőcséről a minorita templom sekrestyéjének ismeretlen zárókövét, a napkorongszerű hajkoszorúval övezett arcot (XIII—XIV. sz. fordulója) mutatjuk be.

Végül a felvétel gyengesége sem oldhat fel kötelességünk alól, hogy rövid pillantást ne vessünk a selmecbányai Szt. Katalin templom újonnan feltárt félalakjára, a XV. század végének figyelemre méltó épületplasztikai alkotására.

E kellőképpen és gyakran méltatott templomok elfelejtett faragványait követően, mutassunk be most néhányat azok közül, amelyeknek építészeti környezetével is mostohábban bánt művészettörténetünk. Első helyen essék szó azokról, amelyek stilizáltságukkal, ma úgy mondanók „népies karakterükkel” vonják magukra figyelmünket. Általában a XIII—XIV. század fordulójára, s



25/a Egeg (Hokovce)

a századfordulótól egy-két évtizeddel errébb vagy arrébb keltezhetők e faragványok.

A XIV. sz. elejére keltezett (szlovák kistopográfia) héthársi templom szentélyének négy gyámkövéen egy-egy szakállas férfifej látható. Végletes stilizáltságuk, szakálluk formája egyedülálló emlékeink között. Az arc nagy sima felületei a román-kori szobrok sajátja — okkal vélhető, hogy héthársi fejeik még a századforduló előtt készültek.

Háromágú szakállá miatt érdemel megkülönböztetett figyelmet a káposztafalvi templom szentély zárókövéen látható Krisztus fej. Szakállának szokatlan formája a legkorábbi illuminált avignoni búcsúleveleken, az 1320-as években kibocsátott diplomákon tűnik fel ismét, — a típus szélesebb körű elterjedésére, továbbélésére pedig az a Krisztusportré utaljon, amelyet a genuai S. Bartolomeo degli Armeni 1384-ben örökölt. A búcsúlevelekkel egyidős, vagy inkább korábbi náluk káposztafalvi zárókövünk.

Egyidős lehet vele a szakáll-stilizálás új formáit mutató férfifej a szepességi Keresztfalu temploma szentélyének ÉK-i gyámkövéen.

Ismét ikonográfiai ritkasága és elhelyezése említendő a kakaslomnici, vaskos mészréteggel fedett zárókönek. Kőfaragványaink sorában hasonló háromarcú Szent-háromság-ábrázolást többet nem ismerünk, — analógiái másutt találhatók. S a ritka zárókő nem a szentély boltozatát díszíti, ahol általában az Istenség képei jelennek meg, hanem távol a szentélytől, nem jelentős helyen, a kéthajós templom ÉNy-i boltozatának közepén.

A körmöcbányai vártemplom D-i mellékhápolnájának gyámkövéen kifaragott férfifej, a térség korábbi boltozatának emléke.

Szerény kvalitású, provinciális és elrajzolt a tágas gölnicbányai templom É-i mellékhajójának egyetlen megmaradt figurális gyámköve, egy koronás szíren alakja. Kompozíciójának rokonait és elődeit keresve egy XI. századi pécsi és XII. századi Borosjenőről származó faragványt kell megemlítenünk.

Eddig felsorolt faragványaink között stiláris kapcsolata-



25/b Egeg (Hokovce)





26/a Hazslin (Harlin)

tok nem voltak észlelhetők. A most következők, ha egyazon műhelyből nem is származtathatók, valami távolabbi formai rokonság révén mégis egymás mellé sorakoztathatók. Elkeskenyedő áll, hangsúlyos, mandulaformájú keskeny szempár, háromszögű orr, vékony ajkak, erősebb pofacsontok jellemzik őket.

A legszebb e rokon fejek között a lőcsei Szt. Jakab templom apszisának É-i oszlopfejezetén látható. Szárzabban faragott, szigorúbb és merevebb nála a nagyszombati székesegyház D-i torony alatti helyiségének női fejek konzolja.

E típus egyfajta stilizálási lehetőségére utal az a két zárókö, amelyet másodlagosan a szepesófalui templom D-i bejáratának két oldalán falaztak be.

S a stilizálás másik módja a sárosmegyei Tapolyhanusfalván figyelhető meg. E templom gazdag szobrászi dísz, a faragványok sajátos ikonográfiája önálló tanulmányra is érdemes. A több érdeklődésre bízditson ez alkalommal a nyugati torony első emeleti párkányán körbefutó, kis alakokkal díszített domborműves fríz.

Messze került már a lőcsei példától a kakaslomnici templom nyolcszögletű kő keresztelőkútja oldalain szőlőágakkal, levelekkel, két oldalán pedig egy-egy ügyetlenül faragott pufók Krisztus-fejjel. Érdeme e faragványnak, hogy hozzá hasonlóan díszített kőkeresztkút emlékeink sorában nincs több.

Az eddigiektől eltérő, más fajta szobrászi szemléletmódról tanúskodik most következő három emlékün.

A Sigray címerrel megnyugtatóan keltezhető a XIII. század végére a kisméretű zsegrai templom. Egyenesen záródó szentélyének szép gyámkövén egy-egy karakterisztikus férfifej látható. Sűrűn redőzött homlokuk, sovány arcuk, csodálkozó tekintetük jellemző rájuk.

Térben távolabb tőlük, a bakabányai templom É-i hajójának (a korábbi templomnak) diadalív belletén tűnik fel egy-két évtizeddel talán fiatalabb rokonuk. A kisebb-nagyobb állatok között ábrázolt szakállas férfifej jelentése a jövőben megoldandó feladat.

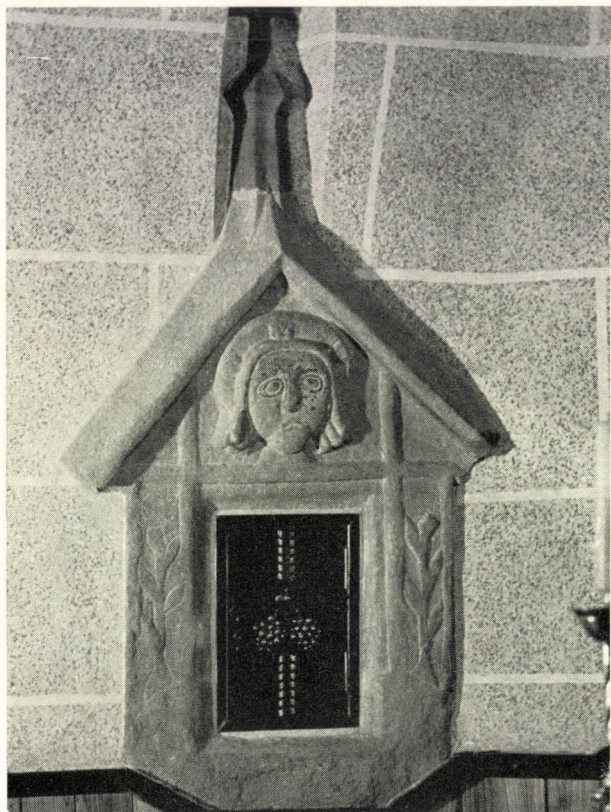


26/b Hazslin (Harlin)

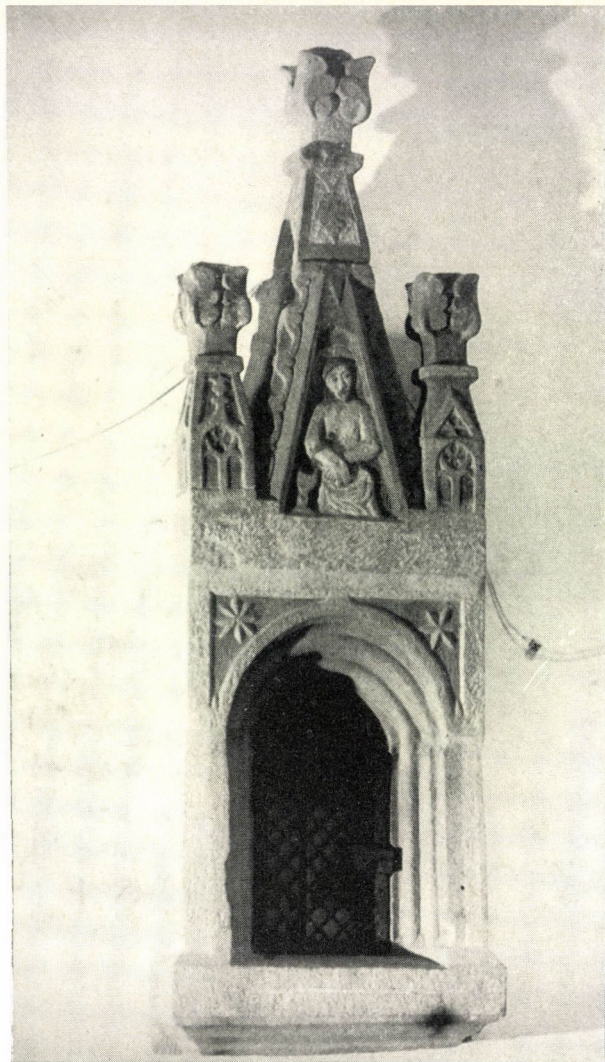


26/c Hazslin (Harlin)





27 Berki (Rokycany)

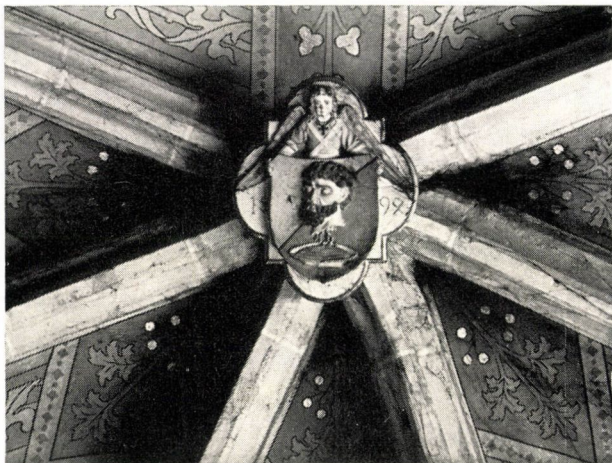


28 Szepesbela (Spišska Belá)

Az elkövetkező ikonográfia feladatok említése során utalunk az egegi templom három mellképére, amely stílusban sem áll messze Bakabányától. Könnyen meghatározható a kiléte két alaknak: az egyik imádkozik, balján rózsafüzér csüng, a másiknak két kezében véső és



29 Somorja (Somorin)



30 Kisszeben (Sabinov)





31 Kisszeben (Sabinov)



33 Kőrmöcbánya, Belváros 36. (Kremnica)

kalapács. Nehezebb azonban azonosítani a harmadikat, akinek jobbában tör, baljában könyv látható.

Az eddigi faragványokkal egybe nem vethető kerek, lágy formák jellemzik a Sáros megyei Hazslin-i templom Ny-i tornyának homlokzatába másodlagosan befalazott három fejet. Különösen szép közöttük a fiatal leányfej,



32 Zólyomszászfalu (Sáveci okr, Banská Bystrica)

hihetően a XIV. század második felének, talán második harmadának emléke.

Az architektonikus szobrászat körét a figurális díszű szentségházak, szentségtartó fülkék bővítik. Hármat említünk közülük s a három jó évszázad fejlődését fogja át. A berki fülke naív, népies Krisztusfejjel még a román stílus jegyeit is magán viseli, s mindenképpen korábbi, mint ahogy a szlovák kis-topográfia keltezi a templomot (XIV. sz. végére). A következőn, a szepesbélai szentségtartón a fülke félköríves formája utal még a korábbi stílusra, s a timpanonos, fiatornyos vaskos oromzat a gótika korai korszakára. A megnyúlt háromszögű orommezőben Krisztus félalakja jelenik meg, oldalsebétől egy mellette álló kehelybe csordul vére. Majd a legfiatalabb, a XIV. század második felére, közepére tehető a somorjai templom szentségfülkéjének oromzata, amelyben ugyanaz a Krisztus látható, mint az előző, szepesbélai szentségtartón. S hogy itt se maradjon említetlen a román stílus inspirációja, erre alkalmas az egyszerű, még nem gótikus kehely-forma nyújt. XIV. századi épületfaragványaink ez alkalommal bemutatott sorozatát a somorjai szentségfülke zárja. Őket követően, csupán függelékként említsük meg négy XV. századi domborművünket, amelyeket ismét indokolatlan hallgatással mellőzött tudományunk.

A kisszebeni templom háromszakaszos szentélyének K-i zárókövén címerpajzsban Keresztelő János levágott feje látható. A téma indokolt, a templom Keresztelő János tiszteletére szentelt, újabban átfestett domborművünk több szempontból is figyelmet érdemel. Először azért, mert a pajzs két oldalán, a négyzetes-karéjos mezőben az 1494-es évszám olvasható, s így a faragvány és a szentélyboltozat is pontosan datálható. De további építéstörténeti következtetések is adódnak az évszámból, mert tudjuk, — a főoltár predellájának hátoldalán levő felirat emlékeztet meg róla —, hogy a templom 1461-ben tűzvész áldozatul esett. Majd figyelmet érdemel a pajzsot tartó angyal motívuma, heraldikánk ritkább eleme is, amely hasonló módon Kassa, Bártfa, Késmárk korábban nyert címerénél fordul elő, csupán néhány példát említve most. Végül



figyelmet kíván a levágott János fej maga, amely tál fölött lebeg, s belőle dús csöppekben hullik a vér a tálba. Ritka ábrázolás a szélesen elterjedt Szent-János-tálak sorában, — középkori művészetünk ikonográfiai adattárát gazdagítja.

A háromhajós kissebenedi templom további kőfaragványainak képviselőjeként Máté apostol angyal figurájára utalunk a hajó északnyugati pillérén. Bővebben szólni róla ez alkalommal nem feladatunk.

Ugyancsak futólag említjük a zólyomszászfalvi templom szentélyének boltozatán levő s a századforduló idejére tehető jelenetet, Szt. Pál és Antal találkozásának ábrázolását. A dombormű építészeti helye a rendhagyó sorozatunkban.

Utolsóként egy profán faragvánnyal zárjuk rövid és

vázlatos seregszemlénket, a körmöcbányai kamaraispán házának egyik emeleti ablaka alatt embervonású, dísnőfülű torzfej jelenik meg. Az emelet késő gótikus építészeti elemeinek tanúsága szerint (gyémántboltozat, ajtókeret), torzfejünk is a későgótika emléktárába sorozható.

Képeink és előadásunk végére érven, úgy illenék, úgy szokásos, hogy a zárószavak röviden foglalják össze az eredményeket, kerekítsék egésszé az elmondottakat. Legyen szabad ez iratlan szabályt azonban megszegnem most, utalva ismét az elmondottak vázlatosságára, nemteljességére, s utalva arra is, hogy témánk mai ismereteink szerint végső eredményekhez még nem vezethető. Egyetlen tanulságunk legyen csupán annyi: faragványainkkal való megismerkedésünk remélhetőleg gótikus szobrászat-történetünk figyelmet kívánó gazdagodásához fog vezetni.



## DEÉD FERENC MŰVÉSZETE

Mintegy 30 éve él Ausztriában, de ifjúságának művészi alkotásai idehaza vannak, művészetünk szerves részeként. Nagyszabású freskó-helyreállításai, egyházművészeti alkotásai, arcmai és tájai számontartott értékei a 30–40-es évekbeli művészetünknek, amit pedig a szomszédban alkotott, az az osztrák művészetet új színekkel és fényekkel gazdagította. A barokk korban osztrák művészek árasztották el hazánkat, most pedig magyar értékek szóródtak szerte a világba, a szomszédos Ausztriába is. Amiként az osztrák művészettörténet — nagyon helyesen — számontartja Maulbertsch, Troger, vagy más barokk festők nálunk készült műveit, akként nekünk sem szabad lemondanunk művészeink külföldi terméséről. Ezért volt kitűnő kezdeményezés a Műcsarnokban a külföldre szakadt magyar művészek seregszemléje. Deéd Ferenc üvegablak tervvel jelentkezett ezen a kiállításon.

Tekintsük át életörát — amelynek függelékeként feleségének D. Garzuly Máriának művészi munkásságát is ismertetjük. Először az „eseménytörténetet” és a fontosabb műveit mutatjuk be, utána megkíséröljük kibontakozásának belső rugóit megismerni, ez a belső történet voltaképpen a kor hangjának finom megérzése. Ekként Deéd Ferenc művészetének megismerése egyúttal a XX. század művészetének egy egyéniségben való megvalósulását is tükrözi. Ez a kibontakozás a természet árnyalatainak alázatos megfigyelésétől a fény „tárgytalan” megfogalmazásáig, tehát a novellától a jelképig kísérhető nyomon.

Kéty-en, Szekszárd mellett született, Tolna megyében 1901. április 23-án. Ameddig a család emlékezete elért, minden őse tanító volt, meg pap. A falu körül — bár maga a falu sváb volt — ősi magyar települések: Szakály — Hőgyész, Tevel, Keszőhidegkút — Gyöng, Kurdcsíbrák, Szárazd, Regöly. De nem itt nő fel, egy éves korától Pozsonyban él s iskoláit is ott végzi. Kitűnő rajztanárjai voltak, akik nem gipszeket rajzoltattak, hanem csendéleteket, drapériát. 1919-ben érettségizett a nagymúltú evangélikus liceumban, ahol Bél Mátyás emléke még elevenen élt. Sokoldalú zenei képessége tűnt ki ekkor: zongorázott, hegedült, énekelt és sokat verselt, az önképzőkörben sokat szavalt. Mind a mai napig benne él a zene és irodalom világában és festészetén is áthallatszik ennek a visszhangja. Érettségi után egy évig nem tudott Pestre jönni s ezért zenekart alakítottak és azzal járták városainkat, Komáromot, Lévat, Rozsnyót, Kassát. Irodalommal ötvözték a hangversenyeket, méghozzá az akkor bontakozó felvidéki-vel (Mécs László, Ólvedy László, György Dezső), de még népi táncok is bekerültek műsorukba. E kort legjobban jellemzi Szalatnyai Rezső: Arcképek, mögötte hegyekkel című könyve. A fiatalság sodró lelkesedése és izzó hazafisága lángolt mindannyiukban. Ekkor, hatodik gimnazista korától kezdve jár naponta ahhoz a pozsonyi kislányhoz, akivel aztán együtt élnek mind a mai napig. Amikor ezekről az időről beszélgettem vele, önkénytelenül is minduntalan Kosztolányi Dezső emléke merült fel, az „Üllői-úti fák” hangulata derengett a szavakból.

1920-tól kezdődik pesti élete, sok-sok gyakorlás a zeneakadémiai felvételre, de közben felvették a Képzőművészeti Főiskolára s így lett végül is festő. Azután is sokat muzsikáltak, zenekaruk együtt maradt s nemcsak

pénzkeresésre volt jó (táncmulatságokon való szereplés) hanem Kacsóh Pongrác és Lajtha László irányításával Bartók és Kodály műveit is megszólaltatták. A Szentkirályi utcai Tanítók Házának pirostéglás épületében lakott és ekkor szövődtek baráti kapcsolatai az akkor induló fiatal népi írókkal (Várkonyi Nagy Béla, Kodolányi János, Erdélyi József, Sinka István, Csúrka Péter, Babay József, Takáts Gyula, Szabó Lőrinc, Kovács Aladár) és került — mint annyi fiatal — a Mesternek, Szabó Dezsőnek igazéjébe. A Főiskolán a nagyszerű magyar művészet-nevelő Réti István vezette be a nagybányai színezetű tónusfestésbe: szénrel (Ingres papírra) és színekkel. Volta-képpen azt fejlesztette kifinomodott kifejező eszközzé, amivel Pozsonyból útnak engedték. Pécsen nem volt ugyan Rudnay tanítványa (a művésztelepen), de megígérték Rudnay egei. Megszerezte tanári oklevelét, remek tanmenetet készített s ez segített, mert az ábrázoló geometria nem ment sehogyan sem a fejébe (figyeljünk ezekre a látszólag anekdotikus emlékekre, mert például ebből érthető meg, hogy Deéd sohasem kacérkodott a kubizmussal és más téri formálással). 1924-ben végzett itt, a Lyka Károly által újjászervezett Főiskolán, s egy évre Bécsbe ment a Meisterschule für Graphische Kunstba (Schmutzer Ferdinánd prof-hoz), ahol teljesen természet elvű tanulmányait tette át rézkarba. Sajnos ezek a lapjai mind elvesztek és elveszett sok könyvillusztrációja is (ezeket még Dex Ferenc névvel írta alá, 1941-től magyarosította nevét Deéd-re, a dátum megint nem véletlen, mutatja szilárd patriotizmusát).

1926-ban megy először Itáliába. Rövid római tartózkodás után Assisibe látogatott s ott megfogta Cimabue, Giotto és Simone Martini varázsa, a Poverellónak, assisi Szent Ferencnek „Naphimnusa” és fél esztendőig maradt ott. Nagyon sokat dolgozott itt, egy mappát is adott ki, amit Péter András igen-igen melegen méltatott. Sok kréta-rajzot, barna fekete rajzot, vízfestményt készített, de már nem a régi, árnyalatokból szőtt felületekkel, hanem erősen rajzos módon. A trecento nagy mesterein kívül hatással voltak reá ez időben a perzsa és reneszánsz miniaturák. Miért ne lehetne nagy táblaképeken is ezek hatását elérni? — töprengett és meg is kísérelte. Első effajta képe egy önarckép volt, zöld háttérben, fehér nadrágban, első nagyobb kompozíciója egy „Cantico del Sole” volt. Megígérték őt a freskók mellett a mozaikok is és a feledhetetlen Botticelli. A vonal egyre nemesebb lett képein és a szín egyre halkabb, szinte csak kísérte a vonalmuzsikát. Bár a „római iskolához” tartozott, de semmiféle közös stílusjegyet nem érzett magáénak. Mindenesetre kiváló társaságba került és ezek a viták már nem a Tanítóképző irodalmi és népmegváltó vitái voltak, hanem szakmai viták a javából, hiszen Szőnyi István, Patkó Károly, Kardos Tibor, Genthon István, Jajczay János, Kontuly Béla, no meg Indig Ottó, d'Arrigo Kornél voltak remek vitapartnerei, műtörténeti, festéstechnikai kérdések kerültek szőnyegre. Legjobb emlékezet szerint az iskola „fejétől” Gerevich Tibortól semmiféle indítást nem kapott. Közben a Képzőművészeti Főiskolán az Iparművészet c. tantárgyból tanársegéd lett. 1928-ban Firenzében, majd Monzában dolgozott a kiállítás magyar termében. 1929-ben megkapta a római díjat. A társaság, amelynek szellemi légkörében



olyan jól érezte magát erősen germán ellenes volt és a népi magyarság került töprengéseik középpontjába: Szabó Dezső, Bartók Béla, Kodály Zoltán munkássága ihlette, serkentette őket, az ő szellemükben akart dolgozni.

1931-ben Pozsonyban megesküdtött Garzuly Máriával s ettől fogva munkássága egy finomlelkű, nagyműveltségű asszony figyelmében teljesedett ki. Sokat dolgozott, meg kellett élnie: portrék, metszetek és főként az első templom Pozsonyligetfaluban (freskó, ablak, teljes oltárfelszerelés, ma is megvan, kivéve a freskót, amelyet egy gyatra Jeruzsálem képpel festettek át. Könyomatost szerveztek, plakátokat s más egyebeket nyomtak a megélhetésért folytatott küzdelemben. 1935-ben kiutasították őket Pozsonyból és a hajóról szomorúan nézték, hogy az esztergomi Várban ásatások folynak, nem is sejtve, hogy évek-re ide kerülnek. Gerevich Tibor — akinél jelentkezett —, azonnal Esztergomba küldte őt, ahol Pelliccioli egyik tanítványa Pigazzini dolgozott az újonnan felfedezett freskók megóvásán. Deéd Ferenc három éven keresztül volt vele együtt s tanulta meg európai szinten a freskó-restaurálást. Ő lett az egyetlen magyar, aki ehhez értett s így egymás után kapta a megbízásokat, Feldebrőt, a pécsi Cubiculumot, Kiskomárom Dorffmeister mennyezetét. Kőszeg Köpenyeges Madonnáját, Veszprém Gizella kápolnáját csinálta s e munkáiban megbízható társa volt felesége. Munkája közben sok új ismeretséget, barátságot szerzett. Esztergomban ismerkedett össze Babits Mihállyal s náluk Illyés Gyulával, akikkel földik voltak.

Pesten vett ki lakást, nehéz életük volt, felesége szönyeget szőtt, ő pedig barátainak arcképét rajzolta, az Opera Lotz freskóit restaurálta s a néhai Wodianer palota Lotz mennyezetképét átvitte vászonra s a Fővárosi Képtár (Károlyi palota) egyik mennyezetére illesztette. 1938-ban régi pozsonyi barátja lett a kassai ferences házfőnök és egy nagy Szent Ferenc oltárképet festetett vele (rákerült az egész kolostor parányi alakokkal) és ezen kívül fes-



2 Deéd Ferenc: 1968 Deutschallenburg



1 Deéd Ferenc: Marcus Aurélius emlékoszlop

tett egy kis Szent Antalt. Az új ferences templomba Mihalik Sándor megbízásából egy nagy oltárképet festett, ahol is a kis Jézus alakját Lőrinczy Szabolcs kisleányról festette (Feszty Mása is lefestette a kis Zsoltot.) Ezek után újra Pesten találjuk és az Egyházművészeti Kiállításon (a Nemzeti Szalonban) sok művét állította ki, s köztük kovácsolt-vas munkákat is. Ezen a kiállításon szerepelt először Deéd névvel. Az anyag izgatta: üveg, kovácsolt-vas, kavicsmozaik stb. Szerencséjére Árkay Bertalan őt is bevonta Ába-Novák, Pátzay, Pekáry, Molnár C. Pál és Sztéhló Lili mellé a városmajori templom művészi kiképzésébe, ő a kórusfal mozaikját készítette. E korszakban készült művei: Szombathely szemináriumi kápolna mozaik és kovácsolt vas (Antal Károllyal együtt), Balatonföldvár a templom belső felszerelése teljesen az ő munkája, Árkay győri templomában kovácsolt vas áldoztató rács, Léván kovácsolt vas országzászló. Komáromban, Miskolcon is dolgozott, de nem kerülhetett el végzetét: megkapta, mint elkészített korosztály katonai behívóját. A katonaságnál mindig, mindenkit rajzolt, úgyhogy a végén mint haditudósító rajzoló telt ideje. A Fővezérséghez került Kőszeg közelébe s onnan kivitték Ausztriába és Bajorországba gyalog. (A tiszt urak autóval húztak el mellettük.) Valahol Taufkirchen közelében álltak meg, ő rögtön festéket kerített, a házfalakra falképeket festett (Ausztriában ez nagy divat volt), arcképeket, tájakat festett s ezzel aránylag jól átvészelte a legnehezebb időket. A Vöröskereszt ígéretet tett hazaszállításukra, de csak Salzburgig jutottak, ott súlyosan megbetegedtet... de hát ezek az akkor mindennapos tragédiák nem tartoznak művészi kibontakozásához. Végül is Bécsben kötöttek ki, kétszeri operálás után az akkor még csodaszernek számító penicillin tartotta életben.

Bécsben sokáig kegyelemkenyéren éltek, felesége szövéssel keresett, amikor éppen volt megrendelő, míg végre kikerült Carnuntumba s az ottani Múzeumot a hazai





3 Deéd Ferenc: Marcus Aurélius emlékoszlop részlet

tapasztalatai alapján teljesen átépítette: megteremtette az első modern osztrák kiállítást. Utána az Alsó-Ausztriai Landesmuseumot, a Deutsch-Altenburgi Afrika Museumot, az orthi kastélyban a Halászlai Múzeumot, a Duna halászata kiállítást csinálta s ezek a rendezései még évtizedek távlatában sem koptak meg: derűs, jól áttekinthető, esztétikumában nemes környezetet teremtett a tárgyak számára. Eközben kezdett ablakokat tervezni s egymás után jöttek a megrendelések, miután 1948-ban osztrák állampolgár lett. Carnuntumban hat üvegablakot készített, Kismartonban öt ablakot, Bécsben több helyen s végül legutóbb Hollabrunn egész beton templomát ő népesítette be beton-ablakfestéssel, de erről később még szót ejtünk. Sokoldalú munkássága elismerésül 1970-ben megkapta az állam-elnöktől a professzori címet. Ez a kis bemutatás nem adhatja munkásságának teljes jegyzékét, ezért inkább áttérünk művészi fejlődésének bemutatására „színeváltozásainak” elemzésére.

Amint láttuk a nagybányai értelmű természetelvről indul el: becsvágya volt a vonalak kiküszöbölése, a finom árnyalatokkal való mintázás. Ezt tanulta Pozsonyban, mint gimnazista s ennek felső fokát ismerte meg Réti Istvánnál. Ennek a „tónusvilágnak”, valeur világnak szépsége a fátyolos felületekben, az egymást közelítő erejű színek egybehangolt akkordjaiban, a drámai ellentétek kiküszöbölésében volt. Ha muzsikához hasonlítani — már pedig meg kell ezt tennünk, hiszen Deéd muzsikusként készült s nyilván a piktúrában is arra emlékezett — szordinós, zsongó zene illenék hozzá, a költők közül pedig Babits, Tóth Árpád és Kosztolányi szelíd felületei felelnének erre a piktúrára.

Ez a hangulat ugyanaz volt, mint amiben az otthonban, családban felnőtt. A tanítók, a „nemzet napszámossai” olyan légkört alakítottak ki a családban, az iskolában, amelyet legtálálóbban „tisztosnak” nevezhetnénk: csendes vallásosság, (nem véletlenül lett Deéd Ferenc bibliai festő!), izzó hazafiság, tiszta családi élet, a nemes

középszerbe való szomorkás beletörődés, a nemzeti műveltségbe való öntudatos beleilleszkedés, a milleniumi örökség és a Kossuth-hagyomány egyidejű ápolása. Mindezt az ellentétek kiküszöbölésének, az egyenletességnek nevelő hatásával engedte útnak a fiatal festőt, — aki (s ez is természetes!) azonnal elkezdte a küzdelmet ez ellen a szellem ellen, de — mi már látjuk — úgy hogy voltaképpen élete végéig mást sem tett, mint annak jegyében cselekedett! Barátsága a népi írókkal, Szabó Dezső robbanó egyénisége, sehogy sem illett ehhez az elandálító tónusfestés, természetes, hogy mindennek ellentétébe csap át az érdeklődése: a vonalat száműzte eddig? Most jöjjön a vonal. Színárnyalatokat figyelt meg a természet szivárványos játékában? Most jöjjön a lokális szín. Egy-másba mosódó halk átmenetekre épültek képei? most jöjjön a szigorú forma, amelyben semmi sem vész el az árnyékban. „Fessünk Botticellit” — akkor egy sereg tehetséges embernek volt jelszava. De még mielőtt tovább mennék: figyeljük meg Deéd nem a párisi iskola formaromboló kubizmusához, s nem is a „vadak” hevülő színfoltjaihoz kapcsolódott, a múlttal való szakításkor, hanem voltaképpen visszafordul az európai piktúra impresszionizmust messze megelőző koraihoz. Megigézte őt Cimabue, Giotto, Simone Martini. A freskó sohasem volt a lírai rögtönzés területe, áhítatosan gondos előkészítést kíván, gondos mérlegelést és a mesterség elsőrendű tudását. Ez visszahatott a fiatal festők festésmódjára, Cennini ígézetében maga keverte emulzióit, felesége segítségével, de közben — érdekes, mert olyan tulajdonságát ismerjük meg, ami később bukkan fel a neoklasszikus felületek alól, — „Rudnay egei megigézték”, vágyik a fény megformálására.

Közben lassan, észrevétlen, de tévedhetetlenül távolodott a látvány mását híven adó festészettől, az összefogott summázott piktúra felé. Segítette ebben az is, hogy nem rekedt meg a táblakép festésénél és az olajfestéknél, hanem festett tojástemperával, szenvedélyesen megszerette a mozaikot, a freskót, az üvegablakokat, a kovácsolt vasat. Mindezek az anyagok pedig fokozott egyszerűsítést követeltek és a látott világ képéből azok a mozzanatok nőttek rá az egészre, amelyek az anyaggal való egyezkedéskor győztesen kerültek ki. Így például a táblakép finom vonalai az üvegablakok ólompántjaiban vastaggá, árnyalatlanná, feketévé váltak, az egybemosódó árnyalatokat a mozaikszemek foltokra tördelték stb. . . Ekként került Deéd Ferenc egyre messzebb a natúrától, bár elmondása szerint még a legelvonatott munkájában is mindig ott lappang a természeti élmény, sőt arra épül fel az egész.

Tegyünk ehhez hozzá még valamit, bár látszólag ellentmondás rejlik benne: a novellisztikus téma — megragadástól való elszakadását serkentette, az egyházi megbízások sora. Ezt nemcsak arra értem, hogy a modern művészet teret hódított a templomban, hanem arra is, hogy a bibliai ábrázolásoknak a reneszánsz óta öröklődő mozzulat jelképei unos-untalan ismétlődtek, a kézműveltségek, arckifejezések készenkapott sémákat ismételtettek, több-kevesebb találékonysággal. Még a XX. századi biblia-képek is tele voltak másodélményekkel és ismétlésekkel, nemcsak az egyes alakokban, de a sötét-meleg előtér és a világos hideg középtér unalomig ismételt kompozícióiban is.

Ez volt az egyik örökség, amitől a fiatal Deéd szabadulni akart, akarata pedig a fény megformálása felé készítette. Tudvalevő, hogy a fény sugallására a festék alig-alig alkalmas, hiszen nem fény-kibocsátó, sugárzó, hanem csak fény-visszaverő. A megoldás: az üvegablak, amelynek minden porcikájából fény sugárzik, hamisítatlan, nem utánzott, szivárványos előfény! Voltak és vannak azonban itt is kötöttségek, amelyek az üvegablakot súlyossá teszik: a rideg ólompántok és a terhet viselő keresztvasak. Hogyan lehetne ezektől megszabadulni és csak a szinte testetlen fényt — színt megformálni. Ez elindítást erre a Városmajori-templomot ért bombatámadás adta: Sztelhló Lili csodás üvegablakainak töredékei szerte-szórta hevertek a padlón. A megoldás valóban a „földön hevert” hiszen nem kellett mást tenni, mint üvegtáblára színes üveglapokat ragasztani s készen volt a pántok nélküli üvegablak. Gazdag lehetősége kínáltak például az



egymásra ragasztott színes üveglapok, olyanféle hatásokat lehetett velük elérni, mint a reneszánsz festők lazurjával. Munka közben az asztallapként felfektetett üveglemezt alulról tükröző fénnel világította át s így nagyon gondosan mérlegelni lehetett a végleges hatást. A szerző a Deutschenburgi hat üveglablakot láthatta s a fényözön olyan magával ragadó megformálását élhette át, mint azelőtt sehol. Bár az ablakok „ábrázolnak” igazi tartalmukat mégis az a „mennyei fényesség” adta, amely önmagában hatott s nem azáltal, amit ábrázolt. Voltaképpen a „Naphimnusz” Szent Ferenc-i látomása kíséri egész élete folyamán, mozaikban, üvegben újra és újra megkísérli felidézni a csodálatos Himnusz áhítatát.

A ragasztott üveglablak mellett Deéd Ferenc nagy leleménnyel alkalmazza a vasbeton üveglablakot, azaz azt, ahol a keskeny ólompántok helyébe vaskos betonrács lép és vastag, tördelt üveggöröngyöket zár magába. A kagylós törésű üvegtömbökön utánozhatatlan gazdagsággal törnek meg és sugárzik a fény. Ehhez az új technikához tudnunk kell, hogy Franciaországban 1937-ben fedezte fel Auguste Labouret a vastag üveget (Dalles de Vert), s ugyanabban az évben a párisi világkiállításon nagy feltűnést keltett vele; mintegy 2–2,5 cm vastag üvegtáblákat öntetett s ezeket mozaikszerűen üveglablaknál is alkalmazta. A vastag mozaik-éken törnek, s eléggé nagy százalékban előre meg lehet adni a törés formáját. A beton üveglablak pedig úgy készül, hogy az ablak karotnjára kirakják megfelelő helyre az üveggöröngyöket, közeikbe vashuzalokat helyeznek s aztán betonnal kiöntik, majd úgy szerelik be a falba. Ez az új technika ismét új kifejezési lehetőségeket keltett fel Deéd Ferencben: a sötét betonrács és a közbe iktatott szilánkok felületű üvegtömbök ragyogása szinte megkövetelte, hogy csak ez a két elem s ne valamilyen ábrázolás uralkodjék a felületen. A hollabrunni templom egészét Deéd Ferenc alkotta meg és színélménye a Saint Chapelle-hez hasonló. „Témája” a Jelenések Könyvéből való: „A Napba öltözött asszony”. Természetesen az effajta üveglablak „nem egynézetű”, hiszen kívülről hatalmas felületen látszik a beton falrács. A tervezéskor tehát kettős feladattal kell a művésznak megbirkóznia: messzemenően tekintetbe kell vennie a kívülről látható térrácsot, s annak ütemrendjét az épülettel kell egyeztetnie.

Az üvegragasztás és a beton-üveglablak kétfajta technikája rákényszerítette Deédet a közvetlen ábrázolás igen erős, néha csak nehezen kibetűzhető átköltésére: színeké, hatalmas, dinamikus formákká kellett a látomást átírnia, illetőleg idő teltén már az első felvillanáskor így jelentek meg a tervek. Ezzel voltaképpen visszatért az ókeresztény időkhöz, de most már nem fáradt neoklasszicizmussal, hanem a szabad szín és fénykapcsolatok lehetőségeivel.

A modern egyházművészetben megvan a hajlam, hogy az eszmét egyedivé tevő ábrázolás helyett, az Ige testetlen voltát sugározza. A nem látható tárgytalansággal közelítik meg sokan, s köztük Deéd Ferenc is. Életpályája tehát szilárd és okszerű. Deéd Ferenc az egyházművész eljutott végül a tanítás „nem e világból való” érzékítéséhez, művészettörténeti nyelven szólva az absztrakthoz. Itt az alaphangulatot nem ábrázolás, hanem színek, fények, formák adják. Eljutott tehát a színek zeneiségéig, ám most már nem hegedűvel muzsikál, hanem színes üvegekkel, amelyben a szilárd szerkezetet betongerendák adják. Beszélgetve vele nagyjából fény derült a terv kialakulásának menetére is: a szöveget olvasva — amelynek emléket kell állítania — a színek, mint orgonazúgás kavarognak benne a szöveg hangulata szerint, a kék-ibolya és a lenvirág-kék végtelen nyugalmat áraszt, a vörös a vad szenvedély, a tűz, a vér színe, a sárga pedig a tiszta fény. Ha elemzően végignézzük életművét, azt tapasztaljuk, hogy stílusban eltérő műveiben is van valamilyen egység, az egységiség egyszerű voltának bélyege. Mindegyik művében van valami nehezen leírható, szomorú szelídség, a drámai ellentéteket nem sarkítja, inkább halkítja, disszonáns színek nem kerülnek egymás mellé és egymás fölé. Éppen a stílusok színváltozásán áttüzelő egység mutatja, hogy Deéd kibontakozásában valóban egy, kezdettől fogva kiteljesedésre törekvő egységiséget ismertünk meg. Nem a divatos áramlatokkal kísérletező, gyökértelen — éppen ezért jellegtelen — alkattal kerültünk szembe,



4 Deéd Ferenc: Evangélista szimbólum, Hochlabrunn

hanem valakivel, aki a változásokban is önmagát keresi — és saját korát találja meg.

Bizonyos, hogy művészetének halványan nőies vonásait a feleség és segítőtárs állandó közelségének köszönheti. Ez a kiváló művészasszony nemcsak ihletője és sokszor kivitelezője volt Deéd terveinek, hanem maga is megbecsült nevet vívott ki az osztrák művészeti életben, mint a középkori szövött anyagok gondos, művészi restaurátora és megtartója.

Mindenképpen helyes és igazságos tehát, hogy Deéd Ferenc művészetének bemutatásával együtt, bár röviden, de D. Garzuly Mária életútját is ismertetjük.

D. Garzuly Mária pozsonyi születésű és neveltetésű lány volt és a szülői házból másfajta hangulatot hozott magával, mint férje. Nagypapa műgyűjtő volt, s az első textil-élményt is itt szerezte meg a fiatal lány a régi hímzések között. Gimnazista korukban már eljegyezték egymást leendő férjével és 1931-ben megtartották esküvőjüket. Férje minden munkájából részt vállalt, amikor a különböző emulzió-kötőanyagok kísérleteit végezte, vagy az athoszi régi recepteket tanulmányozta, a neoklasszikus korszak Cennini élménye neki is élmény volt. Megtanulta a freskorestaurálás fárasztó aprómunkáját, a freskó megtisztítását. Nemcsak Esztergomban és Feldebrőn dolgozott, hanem Veszprémben a Gizella kápolnában, a kőszegi Szent Kristóf hatalmas freskóját is ő bontotta ki a mészréteg alól. Közben férje textilterveit szőtte és maga is tervezett szőnyeget. Ez alapozta meg, hogy később megszerezhesse a Kunstgewerbliche Handarbeit Meister címet és önálló műhelymunkába kezdhesen. Sokirányú



érdeklődését jelzi, hogy ő fordította le Huizingának a Holnap árnyékában című könyvét, sajnos levelezésüket elvitte a nagy világégés. Írt egy könyvet a Magyar asszonyokról, a Lotta könyvek fordításában is részt vállalt. Az osztrák műemléki hivataltól előbb kisebb restaurálási munkákat kapott, például az egyik tirolai fejedelmi sírból származó selyemfoslányt kellett tartósítania, majd egy nagyon szép Kremser-Schmidt festett faliszőnyeget s ezek után bízták rá 1954-ben Ausztria egyik legjelentősebb műkincsének, az 1458-ban készült gurki Bőjti lepelnek (Fastentuch) hatalmas felületét (100 m<sup>2</sup>). A bécsi Szent István dóm padlásán dolgozott és négy év alatt sikerült úrrá lennie a felgyülemelő feladatokon és mindenki elismerésére befejezte, a 10 × 10 méteres felület helyrehozását és tartósítását. 1958-ban letette a textilrestaurátori vizsgát s azután jöttek sorba a Bőjti lepek, úgy, hogy Ausztriának úgyszólván minden Fastentuchja jó 100 évre biztosítva van.

Sok munkája között különös öröm volt számíra, ha magyar vonatkozású darabok kerültek keze alá, így Szent

László keresztjének selymei, magyar földet megjárt osztrák zászlók, fejedelmi bőrköpenyek, kis huszár dolmányok. Egész sorozat zászlót restaurált (a legrégebb 1505-ből való) és szebbnél szebb gótikus, reneszánsz és barokk textiliákat, most már nemcsak osztrák területről, hanem távolabbi külföldről is. Közben tapasztalatairól és gyakorlatáról előadásokat tartott a bécsi Képzőművészeti Főiskolán a topográfus műtörténészeknek. A Nemzeti Múzeumba került törökkori bőrkaftánról a Művészet 1968-as évfolyamába szép tanulmányt írt. E sok munka nyomán egy életmű rajzolódik ki előttünk és hadd fejezzem be e méltatlanul rövid ismertetést egyik levelének szavaival: „... minden, amit csináltam két áldott forrásból fakadt: az egyik a szellem, az Alkotó iránti mély hódolatom, amelyet örökségként hoztam magammal. A másik a minden szépség iránti rajongó szeretetem, amelynek útját férjem jelölte ki számomra s amely a sokszor kegyetlen és nehéz életen át rendíthetetlenül összefűzött és éltetett minket.”

László Gyula



# MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

## TELEKI RALPH

1956 óta él Stockholmban egy erdélyi származású magyar művész: Teleki Ralph. Erdélyi városokban, azután Budapesten és Bukarestben, valamint Stockholmban számos kiállítást rendezett, s festészete és rajzművészete sajátos módon kapcsolódik a magyar impresszionizmus-hoz és Nagybánya művészetéhez.

1890. május 10-én született Drassó községben, Erdélyben Alsó-Fehér vármegye kisenyedi járásában, ahol apja, gróf Teleki Arvéd, — vajon honnan e különös nevek? — mintagazdaságot létesített, s főleg tejtermékekgyártására rendezkedett be. Teleki azok közé az erdélyi főúri családok közé tartozott, akiknek tagjai fölismerték a kor igényeit, gazdasági, gyakorlati pályán mutattak utat a népnek, attól nem szakadtak el, azért is létesíthetett a kis Drassó községben korszerű mintagazdaságot. A mezőgazdasági kísérleteiről, s tapasztalatairól könyveket író Teleki Arvédot, mint jeles mezőgazdasági szakírókat is számon tartották. *Növényeink hasznáról* c. munkája már a kisebbségi időszakban, 1926-ban jelent meg Kolozsvárott, fia, Ralph rajzaival. 1942-ben halt meg egyik dél-erdélyi útján a nagyszebeni kórházban. — Felesége gróf Teleki Bella, akivel 1887-ben kötött házasságot, ugyancsak kiállító festőművész. Párizsban — többek közt — Munkácsy Mihály mellett is tanult. A mester gyakran vitte magával modell-kereső útjára, amikor a Krisztus Pilátus előtt c. képen dolgozott. Munkácsy mellett Teleki Bella is festette és rajzolta a modelleket, miközben — a családi hagyomány szerint — a mester „virtuóz tehetséggel” vidám magyar dalokat füttyörszített. Teleki Bella a Teleki családnak abból a művészágából származott, amely elődjek közé számolta Teleki Blankát s rokonai szálak fűzték a Beethovent tisztelő s vendégül látó Brunswick-családhoz is. A Teleki családban tehát egyrészt a tudományok iránti érdeklődés párosult erős gyakorlati érzékkel, Ralph testvére, Erik gépészmérnöknek tanult, másrészt a művészet eleven létként is magától értetődő jelenség. Teleki Ralphnak mindkét szülői ágon volt mit örökölnie.

Katonai kiképzésben Bécsben részesült, de az első világháborúban, tekintettel arra, hogy atyja és testvére katonai szolgálatot teljesített, őt gazdasági érdekből fölmentették. A drassói birtokon ő vezette egészen a románok betöréséig, aminek mind a családi otthon, mind a birtok áldozatul esett. Telekiék Kolozsvárra menekültek, ahol szövőgyárat alapítottak. Gépészmérnök testvérét itt érte halálos üzemi baleset.

Teleki Ralph festészeti tanulmányait Lausanneban kezdte 1911-ben Ch. Gironn mellett. 1912—1913-ban Párizsban találjuk, ahol ugyanattól a mestertől — Paul Baudauintől, a Petit Palais nagynevű falképfestőjétől — tanult, aki évtizedekkel korábban Munkácsy után édesanyját is oktatta. Az első világháború félbeszakasztja tanulmányait, de már 1912—1922-ben Bécsben tanult az ottani iparművészeti főiskolán B. Löfflernél. A rajz és festészet mellett a körrajzban tökéletesítette tudását. De a következő évben Erdélybe, Nagybányára költözik, ahol Réti István szerint 1922—1923-ban a művésztelep hallgatója, s kisebb megszakításokkal ott élt 1932-ig. Közben ugyanis a budapesti Képzőművészeti Főiskolán Olgyai Viktor mellett a grafikai osztályon folytatta tanulmányait, ahol elsősorban a rézkarcoló technikát sajátította-

ta el, a további gyakorlatot pedig Varga Nándor Lajosnál, akihez jóbaráti kapcsolatok fűzték és fűzik, e sorok írásakor is.

Nagybányán Thorma János mellé került, s 1932-ig ott működött. Közben 1926-ban Bukarestben mutatta be képeit a Salonul Official-ban, 1930-ban pedig a kolozsvári premontrei iskola termeiben. Nagybányán gyakran lépett a közönség elé Börcsök Samu, Ferenczy Valér, Korda Vincze, Mikola András, Rácz Péter, Szolnay Sándor, Thorma János, Ziffer Sándor és még mások társaságában. Ekkortájt rokonához, Teleki László Gyulához költözött a Szatmár vármegyei Kővárhosszúfaluba. Itt édesanyjával együtt festett, főleg alakos képeket. Ezekből 1933-ban

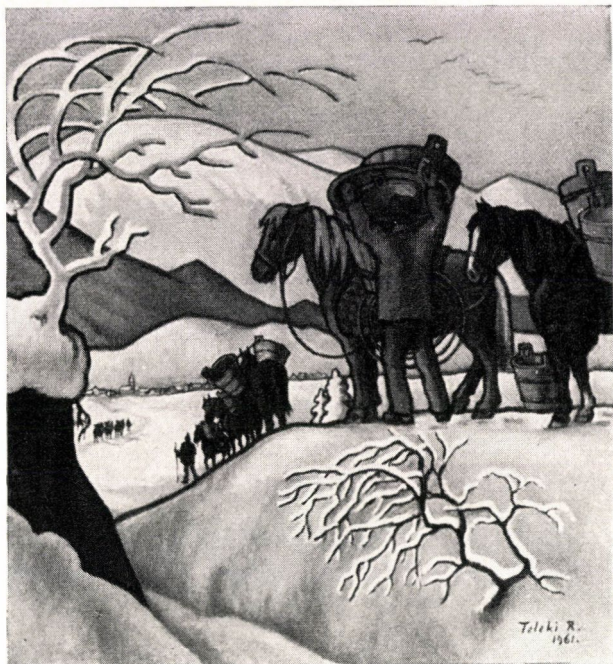


1 Teleki Ralph: *Falusiak*



2 Teleki Ralph: *Átkelés a Szamoson* 1958





3 Teleki Ralph: Vödörös parasztok 1961

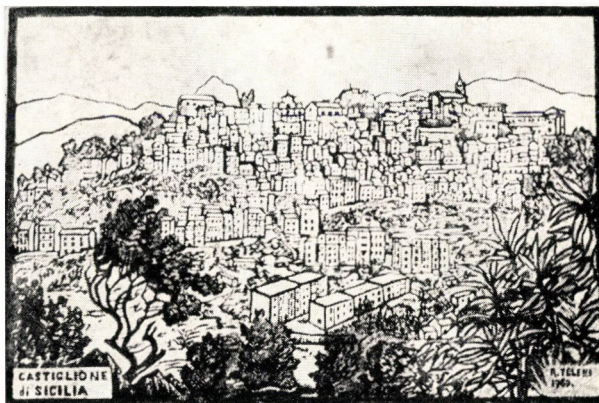
Bukarestben állított ki, mint korábban, úgy most is a Salonul Oficialban, 1934-ben Budapestre költözött. Itt még ugyanezen évben a Múcsarnokban egy folyómenti csordát ábrázoló képet, majd a következő évben, 1935-ben a *Négy erdélyi művész* címen megnyílt kiállításon a Nemzeti Szalonban 120 képet állított ki. Ugyanezen a kiállításon Varga Nándor Lajos 68 történeti témájú fametszettel és vízfestménnyel, Lőte Éva pedig 17 szoborral vett részt. Édesanyja is jelentős anyaggal szerepelt a kiállításon. 1939-ben a budapesti Műteremben *Hét magyar művész* kiállításon olajfestményekkel és grafikákkal vett részt, s még ugyanebben az évben az Uránia egyik termében erdélyi témájú képeit állította ki.

A második világháború alatt Budapesten a rózsadombi Endrődi Sándor utca 15/a. sz. alatti otthonuk a hadműveletek utolsó szakaszában elpusztult, s minden ingóságuk odaveszett. Ezzel azonban nem értek véget a megpróbáltatások. A romokból fölemelkedő ország társadalma évekig vajmi keveset költhetett művészetre, s Teleki Ralph is alkalmi restaurálásokról, angol nyelvórák adásából élt. 1956-ban Stockholmba költözött. 1956 óta előrehaladott kora miatt csak két ízben járt itthon, 1969-ben Szicíliában járt. Új hazájában — nem tagadva meg a régít sem — úti élményeit dolgozta föl, s arcképeket, virágcsöndéleteket, állatokat és svéd tájképeket festett. Kint élő magyarjaink közül dr. Buzády Tibor orvos a magyarfajta kutyákról írt könyvében közölte Teleki Ralph egy kuvaszcsaládot ábrázoló festményét. Buzády sokat törődött a külföldi magyarokkal, képeket vásárolt Telekitől, s az itthoniak figyelmét is ő hívta föl a művészre.

Stockholmba érkezése utáni évben, 1957-ben már kiállított, utána azonban inkább műtermi bemutatókat rendezett, mivel Svédországban igen drágák a kiállítótermek, ráadásul hosszú ideig kell rájuk várni és az anyagi siker is igen bizonytalan.

Teleki művészetét mindenekelőtt a látvány határozta meg, gyakran légiiesen földoldva a tárgyak, emberek s a táji elemek körvonalait. A festői élményt a közvetlen környezet adta, mindenekelőtt az erdélyi táj és annak emberei. A vadregényes Békásszoros, a Gyilkostó, a komor sziklakkal égbemeredő Székelykő, a kolozsvári Szent Mihály templom, Nagybánya szelíd tornyai és a város környéke, Torockó vasárnapi látványa. Vásárló parasztok, ájtatos búcsúsok, delelő bivalycsordák népesítik be szép-

séggel és étellel a képeit. S noha a festészetet és a rajzművészetet párhuzamosan művelte, a két technika nem zavarta egymást, nem keveredett egy-egy alkotásán belül. Akadnak természetesen képei, amelyek egyikén a festői, a másikon a rajzos fölfogás a hangsúlyosabb. A légiestűlt környezet jelenik meg a *Nagybányai tó* (1925), a *Tehéncsorda* (1930), *Kukoricahordás* (1930) c. képein. Természetesen nem arról van szó, mintha forma párába olvadna — olvadna a két világháború között született képein. *Az ispán elosztja a munkát* c. 1929-ben festett képe nem nélkülözi a vonalas tagoltságot, amikor is az alakok és a természeti háttér éles határvonallal különülnek el egymástól, anélkül azonban, hogy az alakok megformálása nélkülözné a festői elemeket. A helyi népviselet tarkasága, a színek éles elkülönülése indokolta a megoldást, ha már a festő ragaszkodik a látvány lehető pontos, de semmiesetre sem fényképszerű visszaadásához. Budapesten sem szakad el az erdélyi környezettől, értve ezen a helyi jelleget, amely elsősorban a táj embertípusaiban (*Pásztor*, 1941), a vidékre jellemző állatokban (*Bivalyok*, 1930) jelenkezik. Többnyire ködbe vesznek az erdélyi hegyek, bérceik finom hamvas kékbén-zöldben úsznak, vagy merednek az égbe az ember mögött (*Pásztor*, 1941). Festményeiben nem tapad szolgamódra a látványhoz. A *Nagybányai tó mellett* (1925) c. képen az előtérben üldögélő szegény asszony hátán terhével szomorúan mered maga elé, a megformálásban nincs semmi szónokiasság, inkább visszafogottság: kevéssel árulni el a lelkiséget, ami az egyszerűség mögött azúttal a szegénység emberi tisztaságáról beszél. A hangsúly az asszonyi alakra esik, a tó csak színfolt, a házak, s mögötte a fás tájék csak halvány körítés, különösebb hangsúly nélkül, de pontosan kielégítve a szerkezeti követelményeket.



4 Teleki Ralph: Castiglione di Sicilia



5 Teleki Ralph: Csebres parasztok 1970



A természeti háttér sohasem tolakszik, nem kiáltja túl a voltaképpeni cselekményt. A *Kukoricahordás* c. képen a domboldadra fölért négyökrös szekér mögött a völgyből száll föl a köd, mintegy függőnyt vonva a kukoricaföld s a mögötte sorjázó vonuló hegyek közé. Paraszti életképet örökít meg a festmény, de mennyivel másfajta festőisége ez, mint ami Deák Ébner Hazatérők c. képen, vagy Hollós Tengerihántásán látható.

Az anyag lágy kezelése szüli a tónusok finom átmeneit. Bársonyos, selymes felület képződik a ruházaton, még arcképszerű *Pásztorán* is. Azonosul a szegényember érzésvilágával, a fej beállítása, az arc, a tekintet egyaránt erről tanúskodik.

Svédországban festett képei részben helyi ihletésűek, részben pedig visszatérő emlékképek erdélyi tájakról. *Vödörös parasztok* (1961) c. képen éppúgy, mint a *Szántás, Erdélyben* c. képen (1958) a rajzos elemek nyomulnak előtérbe. Erős színfoltok tagolják a képmezőt, ugyanakkor az alakokat, lovakat, ökröket, tehát valamennyi „tárgyi” elemet vonalak határolnak. Szinte teljes szakítás a festői múlttal, anélkül, hogy az oldott képalkotási módszernek búcsút mondana (*Kuvaszok*, 1973), *Pirosruhás lány II.* (1960 után készült, az I. az ostrom alatt elpusztult.) Ide tartozik *Ősvilág* c. festményének 1966-os változata, amelyen Endréd táját idézi Koltó mellől, ahol azok a bizonyos „kerti virágok” nyíltak, amelyeket Petőfi énekelt meg. De itt a völgyben a „bérci tető”, sőt tetők előtt a kép előterében hatalmas bivalysordák állnak, isznak, bögnek, vonulnak. Keskeny, hosszúkas kép ez, mintegy érzékelteti az idő végtelen folyamát, amelyben a természeti és állati erők mellett a civilizációnak nyoma sincs, ember sincs jelen, hiába a leghatalmasabb valamennyi élőlény között. A kép tragikus szemléletről beszél, de igaza alig tagadható. A kép háttérében művészileg alakított ősidőket idéző hegyvonulat előtt a szinte vakító fehér mezőkben fonséges nyugalommal vonulnak a sötétszörű bivalyok, a messziségekbe bámulva, semmit sem tudva a

környező, emberalkotta világról. E képet az 1930-as években is megfestette, a magyar állam vásárolta meg a berlini magyar ház részére, de ott a második világháború alatt elpusztult. — Egy másik emlékkép az *Átkelés a Szamoson* című (1958, olaj), hibátlanul szerkesztett, messzi mélységekig tagolt kép, tisztán festői elemekből. A *Szántás Erdélyben* (1958) szintén a szülőföldet idézi.

Festészete gyakran falképszerű, ami érthető, hisz a freskófestést annak mesterétől, Paul Baudauintól tanulta még Párizsban.

*Rajzaiban* ugyanazzal a világgal találkozunk, mint festményein. Kimondottan vonalas rajzok váltakoznak lavírozott tus- és szénrajzzal (*Déva vára* (1933), árnyékolt krétarajzzal, rajtuk tájakkal és emberekkel. *Piaclér bivalyos szekérrel* (1925) c. rajza előterében a bivalyos szekér és a két férfi erőteljes fekete-fehér foltokban jelenik meg, a háttér teljesen szürkébe hanyatlik, s a kettő között a kép jobboldali részén egy kaszás házaspár és egy szekeres gazda kisebb foltja érzékelteti a termélységet. Gyakran alkalmazta a fa- és linómetszetet egy-egy képen belül. *Kalotaszegi paraszt*-ja (1933) idősebb félalakos parasztot ábrázol, ünnepi öltözetben, valósággi aprólékossággal. Szinte pontokra bontja *Castiglione-t* (1969) megörökítő linónyomatán a hegyoldalra telepedett házrengeteget.

A hazai, erdélyi emlékek rajzaiban is kísértének. *Csebres parasztok* (1970) c. rajza többszínnyomású linómetszet. A tárgyakon és környezetükön foltokban előmlő színek teszik festőivé a különben vonalas rajzot.

Nem hiába született mezőgazdász fiának, Svédországban sem tudott elszakadni falusi élményeitől (*Trágyahordás*, fa és linó, 1960. — *Bivalybika havas tájon*, 1958. linó, — *Kaszás parasztok*, 1958, szénrajz.)

Az olaj mellett a pasztell, a vízfestmény, a rajz, a rézkarc, a linó és fa váltogatja egymást, teszi e tekintetben is sokoldalúvá a Budapestről Stockholmba települt, s e sorok írásakor 85 éves Teleki Ralp életművét.

Szűz Rezső



KISS ÁKOS: BLANCHE R. BROWN: ANTICLASSICISM IN GREEK SCULPTURE OF THE FOURTH CENTURY B. C. New York University Press. New York 1973. 104 oldal, 103 kép.

A mű a görög művészet i.e. IV. sz.-ának, a klasszikus időszak második nagy periódusának vonásait tárgyalja. A görögségnek ez az általánosságban ugyancsak klasszikusnak tartott időszaka, amelynek válságai során a polissok világa helyén a makedón hódítás, majd a diadochok birodalmi rendszerei jelentek meg, a művészetek sorsára azzal a következménnyel járt, hogy az előző századi klasszika után, még a hellénizmus századvégi bekövetkezése előtt mind több antiklasszikus irányzat lépett fel. A megállapodott kifejezésrendszerű, biztonságos formaképzésű V. sz. utáni időszak művészeti tényeit a szerző ugyancsak a szobrászat emlékei segítségével sorakoztatja fel. Gondolatmenete szerint az antiklasszikus irányzatok nem a Nagy Sándor halálát követő időszakban, valaminő addig elhúzódott, egyöntetű klasszika töréseként léptek fel; a változás a történeti helyzet összefüggéseiben, a polis korábbi megrendülése, az azzal összefüggő művészeti fejlődés vonalán már a IV. sz.-ban bekövetkezett. A 323-as évet, a klasszikus kor második periódusa korábban általános záróidejét feloldja; a IV. sz.-i antiklasszikus áramlat így az azt követő évtizedekben is tovább tartana. E kor-elhatárolás így a hellénisztikus jelenségek kezdetei alapkérdésével is összefügg és bár ez világosan nem fejeződik ki, az eredmények csoportosításából következően a hellénizmus induló ideje a szokásos 323. év helyett jóval korábbra, hozzávetőleg a makedon hódítás időszakával esnek egybe.

A IV. sz. művészetének e periodizációs kérdéseit — eltérő nézetekre jutva — többen is vizsgálták; A. W. Bywanck már az V. sz. utolsó évtizedeiben meglátta a majd a IV. sz.-ra is elhatároló irányzatokat. A kor további részeinek vizsgálatánál a század vége felé viszont újabb klasszikus áramlatok merültek fel. Ch. G. Picard, a IV. sz. művészeti képének egyik újabb formálójá mellett K. Schefold már vitatta a IV. sz. folyamatosan tovább tartó klasszikus alapjelenségeit. A klasszikáját illetően egyre több kéttelyle szemlélt kor alapjelensége vizsgálatára vállalkozott szerző gondolatmenetében mindezek nyomán az a századunk eleje óta felmerült felismerés húzódik végig, hogy a IV. sz.-dal a művészetben valami egészen új kezdődött; az athéni kultúrában tetőzött V. sz.-i klasszika helyére az oikumenében szétáradó szélesebb alapú, egyszerűsödő azzal szembe is fordult újszerű lépett. Napjainkban a nálunk is jól ismert L. Alschér a „prehellénizmusban” már egyenesen az elfajzás jeleit látja.

A korszak művészeti emlékei bizonyító tényeit felsorakoztató szerző szerint a 429-től a korai IV. sz.-ig tartott ún. gazdag stílus tetőfokát Paionios Nikéje, az Erechteion szobordiszei, a phigaleiai Apollon templom és a xanthoszi Nereida emlék jelentenék. Mivel a művészeti lényegét sokkalta inkább a tartásokban, szerkesztésmódokban keresve, a megformálásokat, a felületek kezelését ritkán veszi tekintetbe, az új irányt e periódus kontrasztjaiban, S ívelésű testtartás-harmóniáiban látja. A klasszikus alapvonaltól ekként tartásritmikájában térne el az a fejlődés, amelynek a Parthenon keleti oromzat-csoportja és más példák sora után — Polykleitos-szal is érvel — lényeges állomása lesz az epidauroszi Asklepieion szentély remek szobrászati dísze, abban Penthesileia lovas alakjával, amely a dúsjátékú drapériák „gazdag”

stíljében az ismert athéni Dexileos stélé magasabb szintű formálása. A tartások hajlékonysága, a „szélfutta” redőzet szépsége az Asklepieion mozgalmas Niké alakjában jut legteljesebb kifejeződésre. A valósággal remegő mozgás, a kifejezésmódok magasabb rendű érzelmessége, a csoportosítások, a tömegképzés mélységei ugyancsak elűtnek a megelőző század klasszicizmusától. Szerző nézeteit a jelen kutatás ugyancsak változatos véleményeivel is kíséri; általánosságban is kialakulóban van az a kép, amely szerint az új stílus, amely a pheidiaszi fejlődésvonalat is megtörte, Epidaurosban Timotheossal jut kifejeződésre első ízben. Schefold is ezzel a mozzanattal látja a kései klasszikus kor beköszöntét. A további bizonyító tényeket a tegeai Athena Alea új ásatásokkal bővült szoboremlékei jelentik. A halikarnassosi Mausoleum újszerű, eleven plasztikája is ennek az antiklasszikának szülötte; bár frizei csoportképzéseinél jócskán találunk a megelőző század jegyeiből is. Daochos delphii szoboralakjai még Lysippos stílusát közvetítő formázásukkal, ugyanakkor határozatlan, nervózus vonásaikkal a IV. sz.-nak túlnyomóan klasszikus voltát állító K. Schefold szerint is bizonytalan-disszonáns jellegűek már. A sidoni Alexandros szarkofág reliefjeinek bonyolult, átlós szerkezetei ugyan csak ezt az antiklasszikát bizonyítanák. Praxitéles jóformán csak kópiákról ismert nyugtalan stílusa, kontrasztjai is már a klasszikától távolodást jelentik. Új ritmikájával, „epedő-lankadt” szenzitív előadásmódjával ilyenféle kifejezésmódot valósít meg a knidosi Aphrodité is; újszerű, amellet a klasszikus vonások háttérbe szorítását jelenti ruhátlansága is. A IV. sz. művészi szintjükben többnyire egyenetlen stéléi, amelyek csupán kivételesen állíthatók a nagyszobrászat többi emlékei mellé, egymástól mindig elhajló, átlós kompozícióikkal bizonyítanák az irányzatot. Az V. sz. biztonságos stílusa, formáinak „szofroszünéje” még azt a megállapodottságot fejezte ki, amelyet ábrázolatai, az Olymposz, vagy hősorai világa is kétely nélkül sugároznak. Ezt váltják fel most a formai bizonytalanságok; az a ritmizálás, amelynek korai megfelelői az epidauroszi szobrászat emlékei. A klasszika még hajlott a melancholikussá, az intellektuálisan kereső, komoly arctekintetű felé; a IV. sz.-i antiklasszika az önközpontúság helyett mindinkább a környezetbe felolvadás, a nyugtalan ábrázatok, a megtört vonalak ideje lett. Ennélfogva helytelen a klasszikus stílus második fejezetéről beszélni; a IV. sz. valójában már antiklasszika. Szerző a jelölésmódot a történetekhez hasonlóan is használja, akik az időszak bekövetkeztével ugyancsak a klasszikus berendezések lényeges átalakulását látják; átvéve ekként W. Friedländer „antiklasszikus” stílus-fogalmát. Figyelemre méltó szerzőnek az a módszere, amelynél fogva analógia-ként több ízben az olasz reneszánsz változatait is használja; így a görögségnek ezt a századát a cinquecentót váltó manierizmussal veti egybe.

A kronológiai kérdéseket sajátos módon külön fejezet tárgyalja. Itt a gyakran datált attikai stélék használható alapot jelentenek (az V. sz.-tól a korai III. sz.-ig). Fejlődés-sor felállítására csábító adottságaik mellett is közepes művészi szintjük miatt — ezek is többnyire attikaiak — ugyancsak kétes értékű a nagyszobrászati emlékeknak megközelítő vonások alapján való hozzájuk mérése. Ilyen



módszereiből csupán ízelítőként adva: az új „epidaurosi” stílust illető megállapításainak alátámasztása kronológiailag az Athén—Korkyra közötti szerződést megjelenítő stélével (375—374) történik; további emlékeket meg kiemelkedő nagyság ismert stílusvonásaival, Lysippos, Skopas munkálkodása évtizedeivel valószínűsít. Így az epidaurosi Asklepieion plasztikáját történeti, felíratos adatok és stílusvizsgálati módok összefogottságával határozza meg 380—375 közé. A halikarnassosi Mausoleum Artemisia halála évéből következően 351 előtt már készen állott szerinte; ezzel szemben I. Buschor és mások korábbi nézeteit. Az időszak egyéb keltezési eredményei közül csak Praxitelész vitatott Hermesére vonatkozó megállapításait említve, erre nézve a mester szerzőségét fogadja el, a 360-as évtizedre helyezve a legalább négyféleképpen ítélt művet.

A kor szobrászatának vizsgálatát a társzművészetek területeiről való érvelésekkel is kiegészíti. Apollodorost már a kortársak újra törekvő árnyfestőnek mondták (*Σκιαγράφος*) a szobrászatra mondtakkal közös illuzionista törekvéseit hangsúlyozva. Parrhasios és Zeuxis már jelenüktől is felismert festői illuzionizmusa ugyancsak e jelenségek közül való (ld. Plinius XXXV. 65—66.). Ez alkalommal is figyelemre méltó egybevetést tesz a római cinquecento új festészeti világával; de tanúul hívja az irodalom és a zene egykorú változásait is. Amellett a

görög polis és népe IV. sz.-i átalakulásának politikai, társadalmi párhuzamaival is egybevető kép adására törekszik. Ez a tulajdonképpeni célkitűzés tárgyalásához képest terjedelmes rész szerzőnek arról a kiszélesült szemléletéről vall, amely a szorosabban régészeti hagyományos eszközök helyett az ókor művészeti hagyatékát a művészettörténet nyújtotta lehetőségek, amellyel a kitaratottabb látószögű történész módján is vizsgálja. A kor politikai változásai is közrehatottak olyan körülmények létrejöttéhez, amelyek új ikonográfiát, jelentéstartalmakat szültek, miközben a klasszikus stílus egysége, kiegyensúlyozott világa jobbra a polissal merült alá. Az ókori kortársz szemléletadataival is alátámasztott elhatárolásai szerint a tulajdonképpeni hellénizmus meg éppen egy simább stílussal következne be; ez a G. Krahmer eredményei óta már felvetődött periódus különösen a Demosthenész szobor ismert vonásaival lenne bizonyítható. Szerző e stílusszakaszt azonban kissé korábbra helyezné; az antiocheiai Tyché, amelynek budapesti változatát is bemutatja, más művekkel együtt az i.e. 315 körüli kezdetet ajánlaná (II. anti-klasszikus stílus). Csak ezek után következne az i.e. III. sz.-nak az a patetikus „barokkos”, igazában hellénisztikusnak tartható stílusa, amely különösképpen Pergamon emlékei nyomán vált annyira ismeretessé.

Kiss Ákos

MÁTÉ MAJOR;

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR.

I. Akadémiai Kiadó. Budapest 1974. 719. I. 423. kép.

Szerző 1954-ben megjelent építészettörténetének az ókort tárgyaló első kötete, majd bővített német nyelvű változata után jelentékenyen módosult formában és terjedelemmel, új alkotásként látott napvilágot az építészettörténeti sorozat I. köteteként az ösközösségi, a rabszolgatartó társadalmaknak, az ókori keleti és az antik világ építőművészetének összefoglalása.

A fejezetenként adott történelmi és kulturális kép, amely esetenként, főként a görög és a római résznél művészeti összefoglalásokkal is bővül, a törekvése szerint is a szélesebb olvasóközönségnek szánt mű célzatából következik. Erre az összképre törekvésnek megfelelően az óskori fejezetekben az antropológiai alapfogalmaktól az életmódokig sorolja fel a történelemelőtti ember életének vonásait, amelyek során a tudat, a kultikus hiedelmek mellett hely jut a művészeti tevékenységeknek is. A kultúra általánosabb képe az újabb kőkor építőtevékenységétől már külön fejezetet kap; az európai neolitikus háztípusai, a bronzkor itáliai (terramarre) építészete, a nyugat-európai dolmenek világa egyidejű bemutatásával világos a kronológiai, az időbeli fejlődés vonalán haladó szándék, a tipológia módszerének kerülése. A korai vaskort a nagyszabású lengyelországi Biskupin feltárással illusztrálva — csupán vaskornak nevezve — a rabszolgatartó társadalmakat hagyományosan Egyiptommal kezdi. India, Kína ókori építészeti múltja ezúttal nem kapott helyet. Az egyiptomi részbe is történelmi és kulturális fejezetek vezetnek be; az összefogottabb predinasztikus kort — itt korai idők — követően az őbirodalom építészete képe bontakozik ki. Mint egyébként a mű egészén, itt különösen gazdag sorozatát kapjuk az építőműveltség hagyatékának az eredeti állapotokat visszaszerkesztő rajzos bemutatásokkal. Utalás történik az egyes dinasztiák közötti alkotókészség különbségeire is. A középbírodalom korának bevezetőjében a nagy változások összefoglalása éppen hangsúlyos; a megváltozott körülményből következik az építészet újszerű képe is. Így sorra kerül az álboltozatrendszer vívmánya, feltehető eredetével a protodór oszlop. Az új bírodalom felvirágzásának hatalmas új építészete körében kimagasló a sziklasírokból sziklatemplommá fejlett kultuszépítmények jelentősége;

úgy tűnik azonban, hogy e kor építészeti kultúrájának igazi képe ma még nem áll egybe. Képet kapunk az írott források felhasználásával is a kor településkultúrájáról, erődtételeiről, közöttük Thébának, a felemelkedő új fővárosnak az építészetről, ismeretes építész személyiségeiről. Megismerjük Achet—Aton (El-Amarna) sajátos indukú települését is kövezett fasoros utcahálózattal; többszintes építkezések, vagy erődtételek itt sem bizonyítható. A 18. dinasztia nagyszabású palotaépítészete új koncepciójú kultikus és reprezentatív állami rendeltetések együtteseként jött létre. Eközben folyamatosan szó esik az építészeti tagozat, díszítőelem-formákról, a szerkezetekről, a konstruktivitásról, a funkciók, ezekkel összefüggésben a díszítmények szelleméről, logikájáról; sajátos módon a fejezettípusoknak az őbirodalomban jelentkező növényi elemei majd az újbirodalom körülményei között tűnnek fel ismét. Ismeretes az egyiptomi kultúra egészen a fém-eszközök használatának sajátos késése; a műírt reámutat a vaseszközök hiányából következő energiaelégtelenségekre, a technikai szint alacsonyabb voltára, az ezekből eredő viszonylagos fejlődésbeli lemaradásokra. (ezekhez képest I. a saizsi kor vasban való gazdagsága következményeit.) Majd a hellénisztikus idők kiegyenlítődottségeiben, a Ptolemaioszok összetett, politikailag abszolút, önistenített világában a formák bonyolultságuk teljét érik el. Gazdagodott összetettségeket, érett halmazások egymásmellettségét látjuk (Kom Ombo, Edfu, Philae, Dendera) a már a császárkorba is átnyúló korban, amely a kései idők azok válságérzetét tükrözi.

Major M. történeti tükröképében az egyiptomi építészeti végeredményében reprezentatív hangsúlyú, szabályok, típusok szerint kötött, amelyben a kevésbé rögzített lehetőségek a profán építészet körében lehettek fel. Nagyfokú stabilitásai az öröklét igényéből erednek. A másik változástényezőt szerző a térprobléma — minden művészetek ezen próbáköve — és az anyag összefüggéseiben figyelte meg. Kezdetben szembetűnő az anyag túlsúlya; a térség csak utóbb alakul ki. Alaprajz szerkezetek terén az elején egyszerű térkapcsolások, tengelyek mentén felsorakozó helyiségsorok helyett mind gazdagabb változatú, ritmikusabb összetettségek mutatkoztak. A táj



és az építészet viszonylatát illetően: a természeti térség korábban a lényegesebb tényező; a kései időkben kibontakozott településkomplexusok építkezései már inkább a befogadó városszerkezetekre voltak tekintettel.

Egyiptom hatása az emberiség építőkéltúrájára a későbbiekben is felismerhető; első ízben ez az építészet munkálta ki a kiterjedt, összetettebb komplexusokat, sőt meglehetősen korán volt képes épületegyüttesek hatásfokainak többféle növelésére is. Leegyszerűsítések felé haladó monumentalitás, a hatalmi és a kultikus létesítményeknek és igényeknek az építészetben megvalósulása lényege ennek az architektúráis kultúrának.

Mezopotámiának a későbbi európai fejlődésre is hatással volt építésze sokkalta inkább saját őskori adottságiban gyökerezett, autochton, semmint szomszédos egyiptomi vívmányok átvevője. A hettiták építőkéltúráját is itt tárgyalja. Az anyagi tényezők ezúttal éppen súlyos negatívumokként jelentkeztek; a megfelelő kőépítőanyagok, ércek mellett itt még a fa is hiányzott. A történeti, kulturális kép felvázolása során érezteti, hogy az építészet feltűnő hiánya az első korszakokban inkább a politikai egység itt nehezebben kialakuló voltából következett be. A zikkuratok elődje már az archaikus Dzsemdet Naszr korban előtűnt. Uruk jelentős templomépítésze 2700-tól megállapítható. Feltűnő a halotti kultuszok, építési következményeik csekélyebb volta; annál jelentékenyebbek az erősítésmaradványok. A csupán 2500 tájától megindult városi fejlődés lendületes településépítészetben, fejlett csatornázással nyilvánul meg. A gyakori bitumenfelhasználás a folyami területek szigetelési szükségességéből is következett. Az anyagi korlátozottságok ellenére — vagy éppen azokból következően — itt már boltozatok is korán előfordulnak. (Esnunna). Kiemeli, hogy a mezopotámiai építészet hangsúlyozott tömbszerű jellege a súlyos agyag építőtömegekből következett. E nehézkes blokkjellegűség a hosszú, keskeny helyiségek, asszimetriák oka is. Oszlop-, pillérrendek, tagoltságok ilyen körülmények mellett nem fejlődhettek ki; annál inkább hangsúlyos a felületek színes síkdíszítettsége. A mázas téglaburkolatok mellett megjelentek a domborműves felületek is. A reliefek művészete plasztikában a kariatida-típusokig jutott el. Az ezekből az előzményekből kifejlődött asszír építészet felső szintjét palotáiban érte el. Ezek a végtelen kiterjedtségű új-asszír építmények már gazdag szerkezeti fejlettséget mutatnak. Hevederívek, valóságos és álboltozatok, — csúcsívek is — légszellőzés, botanikus kertek teraszos kiképzések mind változatosabbá formálják ezeket a királyi építményeket a negyedmilliói Ninivében; Újbabilonia építészeti képe ezekhez képest tervezett szerkezetű; az sugárutas utcahálózatával, „Bábel tornya” zikkuratjával, kiegyenlítődebb kultikus és palotaépítészetével, az előzőket jóval felülmúló terekkel ad új szint.

A perzsák mezopotámiai hatások alatt kialakult reprezentációs célú palotaépítészetében a sokoszlopos, könnyed tetőszerkezetű mőd fapaloták is visszatükröződnek. A vallási viszonyok itt nem kedveztek kultikus építészetnek. Térségeik négytengelyes középterméinek szerkezetei majd a görögségre is hatottak (Eleusis).

Fönícia építésze szorosabban csatlakozik Egyiptoméhoz; ennél megfigyelhetők már az archaikus görög formaadás nyomai is. Palesztina képét a jövő feltárási teljesebbé teszik; ennél több más kultúra befolyása érződik. Meltatja szerző a mindjobban megismert Urartu építészetét is asszír — örmény hatásaival. Phrygia, Lykia faszerkezetekből kőanyagba átjutott építésze az archaikus görög tagozatok és díszítőelemek forrásaira is valamelyes fényt derít. A Kelet és Nyugat között Lydia az etruszkkal közeli rejtélyes, közvetítő vonásokat mutat. Kréta világa Egyiptom és Mezopotámia korai építészetéhez egyaránt kapcsolódik. A többszintes szerkezeti megoldások terén addig legfejlettebb krétai építőkéltúra különös gonddal kiképzett belsőível, faoszlopaival, tartóíval előzménye tán a majdani dór rendeknek; szerző szerint nem bizonyítható, hogy a mykénei közvetítésű görög hasonlatosságoknak Kréta valóban forrása volt-e? Mykénei, Tyrins még több görög előzményt mutató hagyományban tűnik fel a görög templomter koncepció felé vívó

megaron is. De a hornyolt oszlopzatok, belső díszudvarok és jónéhány más forma ősalakzat-kezdeteit itt látja a szerző.

A görögségnél is történelme, kultúrhelyzete összefoglalása, majd az egyes építménytípusok, anyagok bemutatása, a formarendszerek, tagozatfélék hagyományos képe következik. Az ion archaikum kőbe átkerült faszerkezetei, a korai idők jelentékenyebb épületelemeinek soravétele, az alap-formatípusok tárgyalása során (tartók, gerendázat is) a lényegesebb alakzatok keletkezése, fejlődésük logikája, — részletebben a korinthuszi rend, — díszítőstílus kialakulása is sorakerül. A klasszikus idők település-szerkezetét Olynthosz nyomán mutatja be. Athén politikai hanyatlásával az ion demokrácia körében súlyponti építészeti majd Hellász szélesebb területein szétáradva Kisázsia felé is újból eljutott. A hellénisztikus kor természetszerű új épülettípusa a királyi palota mellett a gymnazionok és sok más alkotás; de most kiterjedt városok is létesültek fejlődött építéstechnikával. A nagyobbsszerű feladatok megvalósítására képes, amellet dekadensen elfinomult kor alkotóterületei az ismert viláig egészen szélesen kitarulhattak. A görög építészetről egybeálló kép nyomán úgy tűnik, hogy leglényegesebb alkotása a templom volt. Ennek az építészetnek egyszerű, nyitott-csarnokos terei az éghajlati tényezőkkel függenek össze. Egyiptom ugyancsak vízszintes tartórendszerű oszlopos építészetéhez képest az oszlopos tartók itt kívülről tekintve is alapvető szerepet játszanak. A hellénisztikus fejlődés újszerű építményeinek szervezőbb térszervezésében viszont nem lát valaminő új elvet; az csupán a véletlen adottsága. A korábban hagyományosan az oszloprendek szerinti megkülönböztetések utóbb, a római kor és méginkább a reneszánsz teoretikusai körében keletkeztek; a görögség igazában ennél „eklektikusabb” építészetű. A görög művészet világa erőteljes szervezethez hozott létre az építészet és a képzőművészetek többi ágai között.

Az etruszk építészet kőjüvéteka során új vívmány a bázissal ellátott dór oszlop, a sokféle korinthisáló fejezet, a boltazsmódok, a kőpódiumokra helyezett építmények, terrakotta borítású gerendázataikkal. Major M. az etruszk építészetnek — már hagyományszámba menően — mindenáron újszerűségét hangsúlyozó korábbi nézetek helyett az abban a görög részformáknak sokféle módon előtűnő vonásaira mutat rá. A római építészetre oly döntő kiindulást jelentett etruszk építészeti hagyomány sok egyéb mellett majd házszerkezetekhez is előkép volt.

Róma építésze elé is bőséges történelmet és kultúrtaolt kapunk. A királyság és a köztársaság települési viszonyokkal gazdagított építészeti kultúrája után a társadalom igényei nyomán a különbözö épülettípusok, a technikai újdonságok, szerkezetek, formák a köztársaság korában tűntek fel. A császárkori Róma kultúrájánál összefogott rész szól az annyira problematikus értékel, mindmáig meglehetősen egyenetlenül kutatott többi művészeti ágról is. (A jó pászor szobrot pl. a IV. sz.-ra keltezi.) Róma város után, amelynek építészetében a császári palotaépítkezések hangsúlyos képet kapnak, Itália, majd a provinciák emlékei következnek. Pannoniában a limes építészeti kultúrája mellett a balácai villa nyer említést. Ez a tagolásmód ismétlődik koronként az V. sz.-ig. A technikai szerkezetek fejlődésére a formai tényezőkhöz képest itt is súly esik. Ez a fejlődésment az i. e. VIII — i. u. II. sz.-ok folyamán ment végbe; ezek lennének a római építészet alkotó századai.

Az annyiszor tárgyalt római építőkéltúránál itt első-sorban az újszerűbb megállapításaikból összegezzünk. A görög és az etruszk forráselőzmények mellett — elsőbbségüket ezúttal nem rangsorolva — azokat a vonásokat is a keletkeztető tényezők közé sorolja, amelyek a provinciális élet során kialakultak. A technikai tárgyalás módszereire pl.: a terjedelmes térátívelések szaluzásai során az ácsmesterség is hatalmasat fejlődött. A római építőkéltúra hatalmasan elégitette ki a monumentális társadalom ugyancsak monumentális igényeit. Az új épületfélék, aminek a thermák, amfiteátrumok, diadalívek, az árkád-sorokon futó vízvezetékek, bérházak, de az egyéb hagyományos építménytípusok kivitelezéséinél egyaránt számos új megoldás keletkezett. Róma építészetének általános



ismertetői az alaprajzi átgondoltság, szerkezeteinek értelme, logikája, világossága. Törekvése folyamatos volt a monumentalitásra; ez sok esetben kimagaslóan sikerült is. E szándék a benyomásteljes építményekkel hatni kívánó uralkodó osztályok lényegét is kifejezte. A római építész e célokat a szigorú tengelyszimetriákkal, vonalzóval — körzővel kihúzható legegyszerűbb geometriai formákkal, azoknak alaprajzban, felépítményben egyaránt módszeres alkalmazásaival érte el. De sokminden hiányzik ebben az építészetben abból, ami a görög építészetet oly vonzóvá teszi, főként a művészi lendület, a könnyed kéz formadása. Talán a táji adottságok tudatos kihasználását ellensúlyozta volna geometriájával a római építész? Nagyvonalú tételhatároló rendszerek építészeti megelevenülése Róma architektúrája; miközben a hatalmas épülettömegeket, a gerendázatokat felváltó roppant boltzataikat plasztikai, majd mindinkább tisztán dekoratív síkdíszítményekkel öltöztetik fel. A mind szélesebb állású ívek, boltok — keresztboltzatok is — fokozódó hangsúlyt kaptak; az oszlop-pillérrendek viszont díszítő szerepre szorultak. Ezek az oszlopos ívrendszerek lettek majd a reneszánsz öncélú homlokzati díszítményei. Hangsúlyos konzolsoros, dús párkányzatok, a faltömegeket lazító aedikulák, menyezetek kazettatagolásai, egyéb díszítés módok a kései időkben akár a szerkezetek felismerhetlenné válásáig is túlsúlyra jutottak. Ez a hajlam a szobrászati, festészeti, stukkó- és mozaikdíszítmények sokféle felhasználását ugyancsak elősegítette. A világbirodalmi méretekhez igazodó, mennyiségileg is minden addigit felülmúlt római építészeti szerkezeteivel, formai vívmányai sokféleségével egészen minden addigi építészeti kultúrát túlszárnyalt és utóbb is sokáig nem haladták túl; az első olyan nagyobb korszak lévén, amelyben a világias rendeltetésű alkotások a kultikussal szemben túlsúlyra kerültek. A római építészetnek a görögétől eltérő vonásait abban látja Major M., hogy utóbbi a külső látvány művészi megformálása, ugyanakkor kisszerű belső tereiből következő feladatainak határai között maradt; a római viszont térképzéseiből kiindulva valósította meg belső esztétikáját. E célok valórváltásai során jutott mind nagyobb távok átíveléseivel, lefedéseivel sokrétű eredményeihez; nem utolsósorban így nyerte el legjellemzőbbnek tartott vonását, monumentalitását is. Belső tereinek kialakítása, azok kapcsolási rendje Róma építészetének különös értéke; a legkülönbözőbb rendeltetésű és alakzatú tereket első ízben a római építész volt képes megfelelő csoportosításokban egységessé alkotni; egyetlen, párhuzamos, vagy azokra merőleges kereszttegek mentén, majd változatos

csoportszerkesztésekkel a célszerűség, a reprezentáció vagy akár csupán a megvilágítás diktálta megoldásokként. Az építészet nagy álma ezután évezredekre a centrális monumentalitás maradt; Róma ebben is messze a legelőbbre jutott, nagyszerű példaként akárhányszor a reneszánsz, a barokk mesterei számára. Ideái akárhányszor csupán azok életműveiben valósulhattak meg; de architektónikus térvívmányaiból jónéhány mindmáig él. Sikerrel valósította meg belső tereinek és épülettömegei külső megjelenítésének összhangját. A római települések nagyszerű térképzésekkel ugyancsak messze századokra nyújtottak példát.

Ezek az alapvonások a későrómai időkben azonban lényegesen módosultak. Az ókeresztény építészet külön, új, amellet alacsonyabbszintű vonásait is hangsúlyozza, amelyben azonban az oszloprendek visszanyerték korábbi struktív szerepüket, a boltzásmódok ugyanakkor visszaszorultak. A kései idők mind hangsúlyozottabb faldíszítő művészetének (falfestmény, mozaik) indokait az ideológiai adottságok mellett a technikai szint gyengülésében is keresi. Ebben látja az építészeti szobrászati díszének mind teljesebb hiányát is. Ettől fogva tűntek fel viszont az építkezések ornamentikájában a keleti — szír befolyások. (Valójában a dunai provinciákban már a II—III. sz.-tól.) A hagyományos korinthuszi fejezettel szemben az ókeresztény művészet szabadabban korinthiszáló növényi mintaképeit attól független új képződménynek tartja.

Major Máté műve, amelynek megállapításai, nézetei közül a frissebb, újszerűbbekből emeltünk ki, hangsúlyozottan elemzi az ókori építészet technikai, szerkezeti, materiális vívmányait, körülményeit; nyomatékossággal foglalja össze koronként a történelmi, kulturális helyzetet, a társalmi viszonyokat, de helyenként a művészetek egészének képét. A nyilvánvalóan a szélesebb érdeklődő és szakmai közönség számára készült mű félezer nyelvi rajza, fényképe, négy térképtáblája mellett az építészeti szakirodalomnak igen rövidre fogott összeállítását kapjuk; név, helynévmutató, tárgymutató nem készült. A mű egészére jellemző a friss képanyag, a szemléletes felvételi rajzok, közöttük az újszerűbb, alsónézeti metszet-felvételek. Ezek is biztosítják az elsődlegesen építészeti szemlélet hangsúlyát.

A munka, amelyet jelentékeny európai kultúr-kutató-intézetek szakkönyvtáraiban, polcain viszontláthatunk már, előkelő helyet biztosít a jelenünk építészetében is annyira nemzetközi nevet viselő szerzőnek, vele a hazai tudományosságunk az ókori építészettudomány világában.

Kiss Ákos

## SÁRÁDI KÁLMÁN: MŰVÉSZI KOVÁCSOLÁS

(Második, bővített kiadás. 408 oldal, 372 ábra, 178 kép) Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1975.

Szemet gyönyörködtető, és egy nagymúltú, művészi ipart propagáló könyvet jelentetett meg második, bővített kiadásban a Műszaki Könyvkiadó. A terjedelemre is hatalmas kötetben közölt képek nagyrésze a hazai és külföldi kovácművészet kiemelkedő alkotásainak foglalata. Kovácsolt-vasművességünket, ill. annak technikai fogásait bemutató, a művészi kovácsolást tárgyaló könyv már évek óta hiánycikk. Kevés is jelent meg ezideig belőlük, de példányszámuk is minimálisra szabatott. Bieber Károly „A diszműkovács”-a még 1944-ben látott napvilágot, példányszámát nem ismerjük, ugyancsak az ő szerzőségét dicséri az 1963-ban megjelent „Kovácművészet” c. könyv, mely mindössze 2400 példányban került az érdeklődőkhöz. Sáradi Kálmán jelen kötetének első kiadása (1970) is csupán 420 példánnyal lépte túl Bieber könyvét. Eppen ezért szívet derítő nemcsak a könyv gazdag illusztrációs anyaga — mely a Kiadó nagyvonalúságát bizonyítja —, de a 8000 példány is.

A könyv szövege lényegében az első kiadás ismételése apróbb módosításokkal, kisebb kiegészítésekkel ott, ahol a Szerző az első kiadás hiányait érezte, mint pl.: a „Vasművesség Magyarországon” c. alfejezetben, vagy „A díszítő vasművesség jelene és jövője” c. fejezetben. Néhol

korrigálta korábbi álláspontját; az I. kiadásban az 58. oldalon így ír: „A magyar ornamentika virágdíszre igen alkalmas mind a kovácsolásra, mind pedig a domborító munkákra. Lechner épületeinek vasmunkái, pl. a Postatakarékpénztár kapuja ilyen motívumok felhasználásával készültek. (sic!) Némileg idegenné teszi ugyan őket az itt is érezhető szecessziós levegő.” A II. kiadás 68. oldalán az első mondat szó szerint azonos, majd így folytatja: „Lechner épületeinek vasmunkái, pl. a Postatakarékpénztár kapuja, ilyen motívumok felhasználásával készült.” A következő, a szecesszió elítélő mondatot — helyesen — elhagyta. A XIX. század utolsó harmadában, és a XX. század első harmadában munkálkodó mesterek névszerinti felsorolását is bővítette. Így került a névsorba: Alpár Ede, Arkay Sándor, Berkes Kálmán, Bíró Antal, Farkas Gyula, Vágó Ignác.

Az ábrák száma több mint az első kiadásban, de a bővülés lényegesen szembetűnőbb a képanyagban, mert az első kiadás 89 képe éppen kétszeresére, 178 darabra nőtt. És milyen parádés képek, és mennyi új — főleg külföldi mesterektől származó — modern alkotás. E képek láttán győződhetünk meg arról, hogy a kovácsolt-vasművességnek épületeinknél ma is van helye és szerepe



csakúgy, mint a lakást díszítő és felszerelési tárgyaknál.

A bővítés megújítást is jelent, az új formák új technikát is követelnek, és a Szerző a hagyományos kovácsolási eljárások felvonultatása mellett a modern kialakítás újszerű megmunkálás módjait is ismerteti.

Sárádi a kovácsolás technikájának avatott tudósa, és e második bőven (legalább is a képekben) bővített kiadás is azt mutatja, hogy a Szerző meglátta hol voltak első kiadású kötetének hiányosságai, de sajnos nem a legfontosabbakat látta meg, mert a könyv lapozgatásakor az örömben ürmös is vegyül, e bővített kiadás láttán is hiányérzetünk van és úgy érezzük, hogy kovácsművészetünk nemcsak méltó, de vázlatos feldolgozásával is adós maradt. Sárádi eddigi művészettörténeti ismereteinkhez egy fikarcnyit sem tett hozzá egyik könyvében sem. „Vasművész Magyarországon” c. alfejezetben vártuk a kötet alapvető bővülését, merthisz az első kiadás szegényes adatait kellett volna itt kiegészíteni, mi több, — az egészet újra írni. Némi bővülés történt ugyan, és helyet kapott már Fazola Henrik (míg az I. kiadásban csak utalás van rá), de testvére Lénárd már kiszorult. De nagyobb baj az, hogy Hoffner Menyhértet is kihagyta, aki a XVIII. század elején az egri püspöki rezidencia részére készített színvonalas kovácsoltvas munkákat, és feltehetően ő a mestere az egri volt jezsuita templom előcsarnokában levő pompás vaskapunak, mely Fazola Henrik parádés vaskapui mellett Eger legjelentősebb kovácsoltvas emléke. Egy emberöltővel előzte meg Fazola Henriket, és 1734-ben 70 éves korában halt meg. Nem történik említés a hazai kovácsoltvasművéség központjairól, még a közeli Szentendréről sem, pedig e művészeti ág jelentős központja lehetett a XVIII. században, nagyszerű alkotások születtek ott, és nemcsak helybeli, de budapesti épületeket is díszítettek. Ginesser Márton, Olhauser József neve fémjelzi ezeket. Hopfner János (valószínűleg Hoffner Menyhért fia) a péceli kastély kovácsolt vasrácsai alkotójának neve sem szerepel, de említést érdemelt volna e kor mesterei közül Pügl Ignác is, hiszen a XVIII. század közepe táján Budán jelentős alkotásokat remekelt.

A XIX—XX. század fordulójára kiváló műlakatosgárda nevelődött ki, a magyar kovácsművészek a nemzetközi élmézőnybe kerültek és a nemzetközi kiállítások legmagasabb díjait nyerték. (1880. Brüsszel, I. díj, 1888. Brüsszel, I. díj, 1888. Barcelona, aranyérem, 1897. Brüsszel, I. díj, 1900. Párizs, Grand Prix és aranyérem, 1904. St. Louis, Grand Prix, továbbá arany- és ezüstérem).

A kovácsolás technikájával az előzőekben említetteken túl foglalkozik még Gárdonyi Horváth—Kurucz—Ordódy: *Kisipari kovácsolás* Műszaki Könyvkiadó Bp. 1959. Ebben a mechanikai, kémiai fogalmak, anyagismereti, lakatosalapismereti tudnivalók mellett, a patkolókovács munka ismereteit is taglalja. Igaz, művészi kovácsolásról nincs benne szó. Ezt azonban Sima Sándor: „Épület műlakatos munkák egyes kérdései” c. 1953-ban megjelent és a Mérnök Továbbképző Intézet-i előadás sorozatát magában foglaló sokszorosított anyag érinti, de a művészeti ág fejlődéséről, a mesterek ismertetéséből Sárádinak ebben a kötetében is csak annyit kapunk, amennyit már évtizedekkel ezelőtt az e tekintetben szegényes szakirodalom rögzített. (Jakabffy Ferenc: *Kovácsművészet I—IV. Művészi Ipar 1885/86. I. évf., Csányi Károly: A vasművész Bp. 1912., Edvi Illés Aladár: A 17., 18. és 19. század vasművészete. Iparosok olvasótára. Edvi Illés Aladár: A vasművész a párizsi nemzetközi kiállításon. Magyar Iparművészet III. évf. 6. sz., továbbá ugyancsak tőle A vasművész az ezredéves kiállításon. MMÉF. Köz. 1897. XXXI. kötet V. füzet, Dr. Bárányné Oberschall Magda: Régi magyar vasművész Bp. 1941.)*

Az ismert szakirodalom nyomán sok ábrával és bőséges leírással jól áttekinthető az az egyes korok vasművészéről, de ezen belül az egyes országokban mutatkozó különbségekre nem mutat rá. Helyesen állapítja meg, hogy a XVIII. század vasművészében ismét Franciaországé a vezető szerep, az ország gazdasági megerősödése, az abszolutizmus, és a vele kapcsolatos pompa kedvelése nagyszabású kastélyépítkezéssel jár. De míg a XVIII.

századi francia vasművészeten a tektonikus — klasszikus szellemű — szerkesztési elvek uralkodnak, e kor német vasművészete ellenkező előjelű példák sorát adja. Utóbbinál túlteng a díszítés, és a szerkezeti váz csupán arra szolgál, hogy a ráapplikált díszeket hordja.

A magyar vasművészeten a francia tektonikus formálás és a német túltengő díszítés egyaránt megtalálható. A fertődi kapuk franciás gondolatban fogantak, a kiemelkedő egri Fazola munkák a német formálást követték. Az egri egykori megyeháza kapuin a szerkezeti váz nem érvényesül, az egyes díszítőformák gazdag szövevénye átfedi egymást olyannyira, hogy a kapu összehatása elvesz és a túlbujánczó parádés díszektől szinte áttekinthetlenné válik a kompozíciós rend.

Sárádi a XIX. század utolsó évtizede és a XX. században működött mesterek közül megemlíti néhányat, de nevüknek közlésével megelégszik (kivéve Jungfer Gyulát, akiről néhány adatot a lexikon címszavak rövidségével közöl), nem foglalkozik életútjukkal, nem tűnik ki írásból mikor is működtek. Így történhetett meg, hogy az első kiadásban a régebbi mesterek közé sorolta Tíringer Ferencet (54. o.), majd a második kiadásban ez már a „későbbi” működött mesternevek között szerepel (58. o.), de a levéltári kutatás hiányából ered, hogy „Schiller és Foreider” műlakatos név szerepel e felsorolásban. A társaság helyesen *Forreider és Schiller* (két „r” betűvel), de némi kutatással az is megállapítható, hogy e társasviszony 1901—1915-ig tartott, és ki egy kissé is járatos e területen azt is tudja, hogy a tehetséges műlakatos Forreider József volt (1925-ben elsőként lett aranykoszorús mester), és a színvonalas munkákat ő készítette. Schiller a társulás üzleti részét vezette. Az ilyen többszáz oldalas kötetben némi magyarázat nemcsak lehetséges, de elengedhetetlenül szükséges is a mestereknél, és ezek hiánya kuszává, áttekinthetlenné teszi e korszakot és kizárja a megfelelő tájékozódást.

A „régibb” (megjelölés tőlem) és „későbbi” besorolás önkényessége további vitatható pontokat is jelent. Az előbbiekben említett Tíringer Ferenc 1875-ben született, és a II. kiadásban a „későbbiek” névsorába került át, míg Forreider József 1870-es születésével a „régiek” sorát szaporítja. Nemcsak a közeli születési évszám, de önállóságuk kezdete is csaknem azonos. Forreider József 1890-ben tért vissza Berlinből Budapestre, és ekkor önállósította magát, Tíringer az 1900-as évek elején lett önálló mesterré és a nála egy évvel idősebb Teichner Ádámmal lépett társasviszonyba Budapesten. (Ez a társasviszony azonban rövid ideig tartott.) Polgár Ignác a „régiek” között szerepel, noha 1921-ben lett önálló mesterré, id. Sötty Zoltán 1908-ban önállósította magát, őt a későbbiekhez sorolta Sárádi, de Skolkay Mátyás is majd egy évtizeddel megelőzte a mesterek jegyzékében Polgár Ignácot, mégis a „későbbi”-ek felsorolásába került. Tovább nem folytatom, az önkényes besorolás e néhány példája a tényleges helyzet nem ismeréséből fakad, és a kutató munka teljes hiányát bizonyítja.

Az első és második kiadás „későbbi” mestereinek összehasonlításánál az olvasó végkép meghökken. Hiába keresi ez utóbbiban Bieber Károly egyetlen Munkácsy-díjas kovácsművészi nevét, az kimaradt (az első kiadásban szerepel) az egyébként számszerűségében szegényes sorból. De nemcsak a neve hiányzik e vaskos kötetből, a képek között sem szerepel egyetlen alkotása. Okát nem tudjuk, és aligha sajtóhibának kell tekintenünk. De mi lehetett ezzel az önkényes válogatással Sárádi célja? Miért törölte ki irgalmatlanul a magyar kovácsművészet történetéből?

Meglepő, hogy a mesterek „névsorában” Páder Nándor — ki Jungfer Gyula kortársa, és a kor egyik legtehetségesebb kovácsművésze volt — nem szerepel, pedig ha a ma is álló házán (Bp. VII. Nefelejcs u. 39.) levő vasfaragásos ajtórácsot, vagy a Rózsák ténen álló templom áldozó-rácsát, esetleg a VIII. Rákóczi út 5. sz. egykori Pannónia szálló lunettarácsát értő szem látja, aligha hagyja ki a rangos mesterek sorából. A furcsa ugyanakkor az, hogy munkáiból néhányat — melyek a korabeli folyóiratokban illusztrációként szerepeltek — be is mutat. Ezt tette egyébként a Szerző az első kiadásban is.



Nem szerepel a kor mesterei között — márpedig érdemesek rá — Águlár Viktor, Burghardt Antal, Galambos Jenő, Győrfi Károly (a Gerő és Győrfi cég társtulajdonosa), Jablonszky János, Korompay Ágoston, Ludvig Ede, Polgár Károly, Rysavy Ferenc (a Rysavy és Vasuta cég társtulajdonosa), Sárady János, Svadló Ferenc, Szultsberger József, Teichner Ádám, Wekerle József, de a vidékiekből kimaradtak közül elsősorban Schima A. Bandit említem, aki 1932-ben nyerte el az aranykoszorút. A Győr-nádorvárosi ref. templom vashöl kovácsolt korpusza tette ismertté a nevét, de kiemelkedő alkotása a Xantus János múzeumra hagyományozott „magyarországi flóra” is. Győrben nemrég utcát neveztek el róla. Említést érdemelt volna még Pizély Károly, ifj. Knaucz József, Bille Károly, Kecskeméti Antal és az ezüstkoszorús Tóth Károly.

Kiss Károlyt csak azért nem hiányolom, mert korán bekövetkezett halála megakasztotta kiteljesedését. Egy szűk évtizeden át (1901—1910) dolgozott önálló mesterként, kevés azonosított alkotását ismerjük, de Budapesten az V. Deák Ferenc u. 15. sz. alatti kapuját látva a legkiválóbbak közé sorolható. Feltehetően az ő fia az a Kiss Pál (Paul Kis), aki a 20-as évek derekán már a kiváló francia műkovács Brandt után Párizs legismertebb műkovácsa volt, és a kovácsművészet legjelentősebb irányítói között tartották számon.

Sárádi a XIX. század utolsó harmadától két generációt sorol fel, hamár így szétválasztja, talán a „harmadik generáció” is helyet érdemelt volna, mert írásából úgy tűnik, hogy hazánkban napjainkban már kovácsoltvas termékek nem készülnek. Ezt persze saját könyvével cáfolja, mert képekben e generációtól több alkotást bemutat.

A képek sorában (302—303. o.) Budapesten a volt Magyar Általános Kőszénbánya bérházának lépcsőházi rácsozatát látjuk, mint Jungfer Gyula vasműves 1928-ban készített munkáját. Jungfer Gyula ekkor már két évtizede halott volt, így tehát aligha készíthette ő. A bejárati kapu jelzése valóban Jungfer Gyula nevét hordozza, de ez a Jungfer Gyula gyár terméke, és nem Jungfer Gyula vasművesé. A gyár vezetője ezidőben Jungfer József (1880—1934) nagyiparos volt, aki ezek készítésében nemcsak fizikailag nem, de szellemileg sem vett részt, és helyesebb lett volna Jungfer Gyula vasgyár termékeként közölni. (vagy ahogy a 309—311. sz. képeknél némileg helyesebb utalással: Jungfer Gyula vasműves műhelye.) Ez látszatra ugyan apróságoknak tűnik, de az érdeklődő olvasót megtevesztheti, mert a Szerző a szövegben utal Jungfer Gyula 1908-ban bekövetkezett halálára.

Lényegesen súlyosabb és alapvető hibának tartjuk a szecessziós formaképzésű kapuk, rácsok képeinek szinte teljes hiányát, mert e stílusból mindössze a Greshamkapuját (két képen), és a 279. oldalon egy reprodukciót mutat be a Szerző, pedig Budapest házai (és rácsai) között sok a szecessziós, és aligha született olyan stílus, mely annyi díszítő motívumot hordozott volna mint ez. A szecesszió formavilágában sajátos jegyek alakultak ki, és ezekhez a vas — alakíthatóságánál fogva — könnyen alkalmazkodott. A nyugtalanul kigyózó vonalak mellett a Huszka — Lechner-féle hagyományoszeret a népi díszítőművek friss formáit szívatosan alkalmazta, de a Távol Kelet formakincséből is bőven merített. E kor kovácsművészetének legnagyobbjai kimagasló felkészültséggel és bő fantáziával tudták a szecesszió skémáit megtölteni; a népi érzésvilág, a margaréta-, a napraforgó-, a mákgubó stb. motívumokkal komponált kovácsoltvas alkotásaik e műfaj magas-szintű művészeti emlékei. Milyen kár, hogy ezek nem kaptak helyet a képek sorában. A szecessziót elítélő mondatot a második kiadásból ugyan törölte, de egyetlen képpel sem toldotta meg e formagazdag stílust bemutató fotók számát.

Ha a képoldalakat végiglapozzuk, a külföldieken kívül főleg Jungfer Gyula és Sima Sándor munkáit láthatjuk, és csupán néhány név szerepel még a mintegy száz magyar alkotást bemutató sorban. Ha a magyar kovácsművészet nagyjai életútjának, vázlatos munkásságának leírására nem kerített sort Sárádi, legalább a képanyag összeválogatásánál igyekezett volna e hiányt pótolni. Persze ehhez-bőseges kutatást kellett volna végezni, a felbukkant adatokat az alkotásokkal azonosítani. Hiába sorolta fel kiváló

díszítőlakatosként névszerint Alpár Ede, Benkóczy Pál, Berkes Kálmán, Bíró Antal, Farkas Gyula, Hajós Bálint, Halász Ferenc, Pick Ede, Leyritz Árpád, Polgár Ignác, Migray József, Münczer Vilmos, Forreider József, Sima Henrik, Vágó Ignác, Wachter Antal, Zimmermann János, Skolkay Mátyás nevét (a mesterek felsorolása más munkákban már korábban megtörtént) alkotásaikról egyetlen fotót sem mutat be, pedig java ma is kitűnően fényképezhető, ugyanakkor Sima Sándor 376—377. sz. képeken bemutatott alkotása a gyengébbek közül való, és e két cégér helyett talán Bakó Ernő Budapest I. Országház u. 10. sz., és Pölöskei József Budapest I. Tárnok u. 18. sz. házon levő cégeinek képei kerülhettek volna, hogy a fiatalabb generáció és modern magyar alkotás nagyobb számban szerepeljen.

A megejtően szép külföldi alkotások sorában semmitmondót is találunk, így pl. a 346. oldalon levőt, de kimaradhattak volna a folyóiratokból reprodukált alkotások is (pl. 261., 278., 279., 282., 283.) mert színvonalban meg sem közelítik az egyébként pompás képeket. Tíringer parádes kapuja is reprodukcióról készült fotó, pedig a ma is helyén álló remek alkotás nagyszerűen fényképezhető, és még elszomorítóbb, hogy Fazola Henrik kapuiról készült reprodukciók is silányak (248., 249. o.). Triebner müncheni kovácsművésznek a 285., 390. és 395. oldalon bemutatott tárgyait aligha lehet modern, korunk gondolatvilágát kifejező alkotásnak tekinteni, inkább afféle moderneskedő, a régi formák reminiscenciáitól kísért álmodern munka.

Sárádi néhány megállapításával is vitába kell szállni. A pest-lipótvárosi plébánia templom az ún. Bazilika kapudíszit (kissé homályos fogalmazás) Jungfer Gyulának tulajdonítja (57. o.) de Művészeti Lexikonunk is a díszkovácsmunkákat az ő alkotásai közé sorolja. A Bazilika főhomlokzati részén levő díszes, hatalmas méretű vaskapu Marton Lajos és fia munkája, a keleti kápolnába nyíló két oldalbejárati ajtó verete azonban Jungfer Gyula alkotása (1905). A 379. oldalon reprodukcióról készült fotóval bemutatott állatkörös óra ugyan Sima Sándor alkotása, de nem ő, hanem Weichinger Károly tervezte. A berlini kiállításon mutatta be 1938-ban. Hólléte nem tudjuk, mert az akkori magyar kormányzat megvásárolta és az átkos emlékü náci birodalmai marsallnak, Göringnek ajánlotta fel.

A 262—263. valamint a 266. oldalon a Batthyány palota díszlakatos szerkezeteinek tervezője nem szerepel. A tervek Hauszmann Alajostól valók, és ugyancsak nem szerepel a 314—317. sz. képekkel bemutatott alkotás tervezőjének neve. A terveket Weichinger Károly készítette. Itt említem meg, hogy jelenkori kovácsolt vasművességünk egyik jeles művelőjének Lehoczky János szentendrei vasművesnek a neve hibásan (Lehocky) szerepel (241., 242. o.).

Az utószóban sajnálatos tájékozatlanságról tesz tanúbizonyságot a Szerző, amikor néhai Sima Sándor kitűnő kovácsművésznket Magyarországon első műlakatos mesterének jelöli. Ez a megállapítása nemcsak azt mutatja, hogy nem végzett kutatómunkát, de aki egy kissé is járatos e területen a sorrendet ismeri és tudja, hogy 1925-ben Forreider József nyerte el elsőként e kitüntető címet, 1928-ban Tíringer Ferenc (aki előbb, 1925-ben ezüstkoszorús mester lett), 1932-ben Schima A. Bandi, majd 1937-ben Sima Sándor (előtte, 1932-ben ezüstkoszorút nyert), és ezzel be is fejeződött a sor.

Összegezve: Sárádi kötete a formájukban korunkat kifejező és a külföldi példákat is bemutató képeivel újat nyújt, építésztervezőink, kovácsművészeink haszonnal forgathatják. Elégedetlenségünket azonban nem palástolhatjuk, mert a magyar vasművesség, a kovácsművészet számos részletében még ismeretlen, nincs átfogó szakirodalom kovácsművészeinkről és alkotásaikról, a kovácsolt-vasművesség művelőivel kapcsolatosan sok a fehér folt, a mesterek életútja túlnyomórészt ismeretlen, a különféle iskolák tevékenysége sem tisztázott. A szellemi enyészettől csak úgy tudjuk kovácsművészeinket megmenteni, ha céltudatos kutatással feldolgozzuk kovácsművészetünk történetét, melynek összeállítására a „Vasművesség Magyarországon” c. részben legalább is vázlatosan lehetőség nyílt volna.



Sárádi a második kiadásban sem tett erre még csak kísérletet sem, pedig a semmitmondó alkotás-leírások helyett (melyek több helyen vitathatók) ez fontosabb és szükségesebb feladat.

Elszomorító, hogy e szép kiállítású és kiadói nagyvonalúsággal megjelentetett könyv ennyi hiányosságot hordoz. Körültekintőbb összeállításával (és valamelyes kutatással) olyan kötet láthatott volna napvilágot, melyet évtizedek óta nélkülöz a művészettörténet. Míg iparművészetünk fejlődéséről több kötettel büszkélkedhetünk, e művészeti ághoz tartozó féművességről átfogó munka még nem jelent meg. A Budapest Története III. kötetében (Akadémiai Kiadó Bp. 1975. p. 556.) Nagy Lajos is joggal panaszkodik és így ír: „A budai és pesti vasművességről összefoglaló feldolgozás nincs, adatközlés is alig — legfeljebb a Bp. műeml. köteteiben.” Sajnos ez utóbbiban is csak elenyészően keveset találunk. Nem is teljes, mert csak a budai oldal műemlékeinek leírását tartalmazza az

eddig megjelent két kötet, és parádés kovácsoltvas alkotásaink általában nem műemléket díszítenek, mert a XIX. század utolsó harmadában épült házak még nem kerültek védelemre, így azok díszlakatosszerkezeteit sem védi a törvény. E szerkezetek intézményes számba vételére intézkedés még nem történt és félő, hogy mire a nyilvántartásba vételükre elhatározás születik kevés lajstromozásra érdemes emlék marad, mert az átépítési lázban a javításra váró kovácsoltvas kapukat préselt fémszerkezettel cserélik fel.

Kovácsművészetünk történetének legalábbis vázlatos feldolgozását vártuk a kötet egyik, már előbb jelzett fejezetében, és a díszes kiállítású pompás kötet láttán elégedetlenségünk még csak növekszik, és háborgásunk — némiképp — legfeljebb a szép képanyag láttán csitul.

*Perehazy Károly*



*Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*

XIII. századi íves zárdatemplomról ír Erika Doberer. 16 képpel. (8.1.)

Az Albrechtsmeister és Conrad Laib a tárgya Manfred Koller tanulmányának. 20 képpel. (41.1.)

A középkori üvegfestészetéről ír Eva Frodl-Kraft. 10 képpel. (55.1.)

Grazi üvegfestmények restaurálását ismerteti Ernst Bacher. 8 képpel. (69.1.)

A beérkezett művek közt: Mojzer Miklós: Torony, kupola, kolonád. (96.1.)

A magyar műemlékvédelem 100 éves. Walter Frodl cikke. 12 képpel. (97.1.)

A Schottenmeister erdélyi követőit mutatja be Harald Krasser. 12 képpel. (109.1.)

Gótikus tető-bordázatok ismertet Werner Müller. 7. képpel. (132.1.)

A bécsi Stefánsdom körüli ásásokról ír Gertrud Mossler. 9 képpel. (144.1.) Továbbá Richard Perger. 7 képpel. (153.1.) A feltárt altemplomról ír Marlene Zykan. 7 képpel. (160.1.)

Weitra kórháztemplomában végzett munkákról referál W. Katzenschlager. 5 képpel. (169.1.)

Ugyanezen templom falfestményeiről ír E. Bacher. 6 képpel. (176.1.)

Hans R. Hahnloser: Villard de Honnecourt-ról írt könyvét bírálja E. Doberer. (199.1.)

Bibliográfia Ausztria 1971. évi művészettörténeti irodalmáról.

*Alte und Moderne Kunst*

Hallein és környéke Albrecht Altdorfer művein. Nora Wattecktl. 12 képpel. (126/1)

A bécsi Dorotheumban egy Kremser Schmidt kép „Szatírcsalád” 500,000 Schillinget ért el. (126/4)

Peter Strudel tetőképei, valamint J. L. Hildebrandt épületei. Manfred Koller cikke. 21 képpel. (130/29.1.)

Johann Baptist Straub — Apollo szobra. Gerhard P. Woeckel tanulmánya. 12 képpel. (38.1.)

Renaissance in Österreich. Wilhelm Mrazik tanulmánya. 17 képpel. (127/1.1.)

Kurt Rossacher cikkében ismerteti az új salzburgi barokk-múzeumot, amely saját gyűjteményét is felöleli. 14 képpel. (128/1.1.)

Ulrich augsburgi püspök reliquiákról szól Franz Wagner cikke. 8. képpel. (12.1.)

Johann Baptist Straub szöszékét Laxenburgban ismerteti Gerhard P. Woeckel. 30 képpel. (16.1.)

Johann Baptist Straub által készített bécsi templom-üléseket díszítő relief-sorozat. Gerhard P. Woeckel cikke. 24 képpel. (129/22.1.)

*Kunstchronik*

Európai tájfestés 1550—1650. 5 múzeum — köztük Budapest-kiállítása 4 képpel. Rüdiger Klessmann-tól. (1.1.)

Beérkezett könyvek: Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet — Végh János: XVI. századi tábla-képek. (26.1.)

A neoklasszicizmus kiállítása Londonban Werner Oechsli-től. 6 képpel. (31.1.)

Gerevich László: Buda és Pest művészete a középkorban c. művét méltatja Thomas von Bogyay. (51.1.)

Pisanello mantuai falfestményeiről ír Bernhard Degenhart. 4 képpel. (69.1.)

Bernt Notke egy műve a lübecki dómban. 4 képpel. Eike Oellermann-tól. (93.1.)

A fontainebleau-i iskola c. párisi colloquiumhoz. Georg Kauffmann hozzászólása. (96.1.)

A fontainebleau-i iskola párisi kiállítása. Günter Pasavanttól. 8 képpel. (105.1.)

A palermoi „Zisa” nevű normann királyi palota megmentése. 10 képpel. (133.1.)

Az új történelmi múzeum Frankfurtban. (192.1) Martin Warnketől.

Egyetemi disszertációk. (231.1.)

Sváb korai művészet. Armin Zweitetől. 4 képpel. (350.1.)

Az üvegfestészet új kötetei. Hans Wentzeltől. (392.1.)

*Weltkunst*

Michelangelo Pietà-ját, amelyen egy őrült sérüléseket okozott, restaurálták és a jövőben golyóálló üveg lesz előtte. (11.1.)

George de la Tour egy festménye 1972 végén Christienél 399, 000 fontért cserélt gazdát. (11.1.)

Fritz Neugass cikke az Interpol működéséről és sok ellopott műtárgynak anonim visszaküldéséről. (11.1.)

A Germanisches Nationalmuseum képtárának reneszánsz és barokk művészetét bemutató részét újrendezték. (14.1.)

A brémai Focke múzeumban egyházi szoborművekből rendeztek kiállítást. (15.1.)

Norton Simon amerikai nagy gyűjtő kiállításra 101 képét kölcsönadta a Princeton egyetemnek, köztük Rafael Madonnáját, amelyet 3,300, 000 dollárért vásárolt meg. (8.1.)

Rubens önarcképét Antwerpen városa kb. 1 millió márkáért megvásárolta. (119.1.)

A bécsi Dorotheumban egy Kremser Schmidt festmény 500, 000 Schillingért, egy Franz de Paula Ferg 80,000 Schillingért, egy Jan Vermeer van Haarlem 550, 550,000 Schillingért kelt el. (136.1.)

Goethe képmását ábrázoló vízfestmény Joseph Stieler-től egy marburgi aukción 240,000 DM-ot ért el. (404.1.)

Hans Baldung egy rajza Sotheby-nél 24,000 fontos ért el. (483.1.)

Canaletto kép kelt el Christienél 1,2 Milliő DM-ért. (613.1.)

Sotheby-nél egy Piazzetta rajz 6000 fontért, egy Guercino rajz 5400 fontért kelt el. (626.1.)

Christienél Canaletto egy templom képe 47,000 fontért, egy velencei látképe 178,000 fontért Pannini egy műve ugyanennyiért kelt el. Ifj. Pieter Brueghel egy képe 157,000 fontért, Jacob van Ruysdael képe 58,000 fontért cserélt gazdát. (626.1.)

A bécsi Dorotheumban egy Bassano kép 120,000 Sch.-ért, egy Nicolaes Berchem 250,000 Sch.-ért, egy



Blomaert 100,000 Sch.-ért egy Brouwer 550, 000 Sch.-ért, Jordaens 220,000, Jan van Kessel 320,000 Sch.-ért, Bonaventura Peeters 500, 000 Sch.-ért két August Querfurt 230,000 Sch.-ért, Jacob Ruysdael 600,000 Sch.-ért kelt el. (732.1.)

Rottweilban 6 fiatal magyar festő állította ki avantgarde stílusú képeit. (II. 1084.1.)

Kasselben van a világ egyetlen tapéta múzeuma. Ötven éve alapították és több mint ezer kiállított darabja van, de összesen hatezer. (1084.1.)

A nyugatberlini múzeum grafikai osztálya 200 régi rajzot állított ki, amelyek részben új szerzemények, részben új meghatározások. (1095.1.)

A vicenzai Palladio évről referál Blida Heynold-von Graefe. 1 képpel. (1154.1.)

Egy párizsi aukción Angelo Gaddi egy képe 100,000 DM-ot ért el, Francesco Guardi virágcsendélete 52,650 DM-ért ment el. Leonard da Vinci bronz lovat ábrázoló szobra, amely még három példányban ismeretes, 104,000 DM-ért cserélt gazdát. (1161.1.)

Christienél egy Aelbert Cuyp kép 609,000 fontért kelt el. Egy Gerard David 168,000 fontért, egy Jacob van Ruysdael 115,000 fontot, egy Nicolas Maes kép 105,000 fontot ért el. (1289.1.)

Csáky József retrospektív kiállítása 60 tárgyból nyílt meg Párizsban. (1889.1.)

Az olaszországi Maceratában eredeti Leonardo festményt fedeztek fel. (2026.1.)

#### *Zeitschrift für Kunstgeschichte*

IV. Miklós pápa és Santa Maria Maggiore dekorálása Julian Gardner tanulmánya 36 képpel. (1.1.)

Diderot és Vien. Adalék Diderot klasszicista esztétikájához. Thomas W. Gaechtzens írása. 18 képpel. (51.1.)

Külön füzet az 1972. év bibliográfiája. Összeállította Hilda Lietzmann.

Hans und Gertrude Aurenhammer: Das Belvedere in Wien 1971. 140 illusztrációval. 140 l. Renate Wagner-Rieger Ismertetése. (83.1.)

Az amiens-i katedrális főkapuzatát készítő szobrászműhelyről ír Dieter Kimpel és Robert Suckale. 39 képpel. (217.1.)

A Valois család kápolnájának szobraihoz fűz megjegyzéseket Jacques Thirion. 14 képpel. (267.1.)

Rainer Kahsnitz: „Rhein und Maass 800—1400” c. művének ismertetése. 5 képpel. (282.1.)

#### *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*

A mainzi dóm Marktportaljáról ír Wolfgang Bickel. 9 képpel. (3.1.)

A gneseni dóm szerepéről a gótikus művészetben értekezik Aleksandra és Zygmunt Swiechowsky. 33 képpel. (24.1.)

Későgót építészet Németországban és vonatkozásai Burgunddal címmel értekezik Gerhard Ringhausen. 5 képpel. (63.1.)

#### *Das Münster*

1500 körüli festészeti problémákról értekezik Hans Gerhard Evers. 34 képpel. (257.1.)

Disszertációt írt Giessenben a rauschenbergi oltárról Marie Kempfer. 3 képpel. (282.1.)

#### *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*

Heft 1/2. A füzet a kőkonzerválás kérdéseivel foglalkozik 14 cikkben, különböző szerzőktől. Képekkel.

#### *Pantheon*

Cimabue és Duccio művei a firenzei Santa Maria Novella templomban. James H. Stubblebine cikke. 15 képpel. (15.1.)

XVI. századi reliefekről Hans Burgkmair rajzai szerint értekezik Tilman Falk. 5 képpel. (22.1.)

1600 körüli német és németalföldi művészek műveiről ír Wolfgang Wegner. 7 képpel. (40.1.)

Guglielmo Cortese és Abraham Brueghel közös, figurálissal kombinált csendéleteivel foglalkozik Dieter Graf és Erich Schleier. 15 képpel. (46.1.)

Önarcképek és Vanitas-csendéletek a XVII. századi Németalföldön, főleg David Bailly műveiről ír Naomi Popper-Vosknil. 15 képpel. (58.1.)

Cristofano Allori (1577—1621) firenzei festő korai műveiről ír Christel Thiem. 9 képpel. (131.1.)

Domenico Fetti ismeretlen képét közli Jürgen M. Lehmann. 3 képpel. (138.1.)

Nicolas Vleughels (Paris 1668—Róma 1737) műveit ismerteti Pierre Rosenberg. 36 képpel. (143.1.)

Pandolfo Reschi (1640 Danzig—?) műveiről értekezik Marco Chiarini. 11 képpel. (154.1.)

Giovannai Battista Gaulli olajvázlatáról a düsseldorfi Kunstmuseumban ír Dieter Graf. 31 képpel. (162.1.)

Alberto Arnoldi trecento szobrász márvány madonája a firenzei Museo del Bigallo-ban. Hanna Kiel cikke. 8 képpel. (186.1.)

Pordenone és Pomponio Amalteo két képtervét ismerteti Charles E. Cohen. 16 képpel. (241.1.)

Gysbrecht Leytens (Téli tájak mestere) stílusához közöl adalékokat Edith Greindl. 10 képpel. (254.1.)

Pietro Bardellino, XVIII. századi nápolyi festő műveit ismerteti Nicola Spinosa. 27 képpel. (264.1.)

Angelika Kaufmann portrékat ad közre George Poensgen. 12 képpel. (294.1.)

Saint-Benoît-sur-Loire katedrálisának Majestas Domini reliefel díszített kapuzatáról ír Michael D. Taylor. 8 képpel. (357.1.)

Pisanello mantuai műveiről értekezik Bernhard Deegenhart. 63 képpel. (364.1.)

Peter Anton Verschaffelt mellszobrai Kurfürst Karl Teodor von der Pfalz-ról. Peter Volk cikke. 10 képpel. (412.1.)

Frans Hals képmások ikonográfiai összefüggéseiről ír Murjan Bost. 7 képpel. (420.1.)

#### *La Revue du Louvre*

Jobst Harrich egy művéről értekezik Jean-Hubert Martin. 11 képpel. (13.1.)

Louis de Silvestre (1675—1760) fiatalkori műveiről ír Antoine Schnapper. 14 képpel. (21.1.)

Anselme Flamen (1647—171) néhány szobráról ír Michèle Beaulieu. 8 képpel. (83.1.)

Nicolas de Largillière (1656—1746) mint történelmi és tájkép-festő. Françoise Maison és Pierre Rosenberg cikke. 8 képpel. (89.1.)

Tischbein portrékról értekezik Marianne Roland-Michel. 6 képpel. (173.1.)

Filippo Napoletano két képével foglalkozik Marco Chiarini. 4 képpel. (237.1.)

Sebastien II. Le Clerc képekről értekezik Antoine Schnapper. 22 képpel. (241.1.)

J. B. M. Pierre 3 művéről ír Monique Hallbout. 6 képpel. (249.1.)

XVIII. századi pasztelekkel és miniatűrökkel foglalkozik Geneviève Monnier. 5 képpel. (313.1.)

XIV. századi francia kőszobrokról ír Françoise Baron. 15 képpel. (329.1.)

Philippe de Champagne ex voto-ja 1662-ből. 10 képpel. (337.1.)

#### *Gazette des Beaux-Arts*

François Girardon, XVIII. század elejei francia szobrász nagy szoborgyűjteményének leltárát közli François Souchal. 210 képpel. (1.1.)

XVI. századi rajzolt portrék a párizsi Cabinet d'estampesban. Jean Adhémar-tól. 566 képpel. (121.1.)

Előbbi cikk második része 567—778. sz. képekkel. (327.1.)

A francia temetkezési szobrászatról a XVII. században értekezik Pierre Chaleix. 17 képpel. (226.1.)



Ismertetés Végh János: XVI. századi német képek magyar gyűjteményekben c. Corvinánál megjelent művéről. (IV. 7.1.)

A Puskin múzeumban levő XV.—XVIII. századi olasz rajzok facsimile kiadását jelentette meg a Gosnak kiadó. (8.1.)

A Musée Fabre Montpellierben Szenes Árpád műveiből retrospektív kiállítást rendezett. (15.1.)

A római Palazzo Farnese-ben kiállítást rendeztek 157 régi rajzból „A tájkép az európai rajzban” cí. mel. (21.1.)

A firenzei Uffiziben kiállították a gyűjtemény spanyol rajzeit. (21.1.)

Valerio Castello monográfiát adtak ki Genovában Camillo Manzetti tollából. 74 mű van katalogizálva és reprodukálva. (27.1.)

Fragonard monográfiát írt Gabriele Mandel, amely Milanóban Rizzolinál jelent meg. (29.1.)

Megemlékezés 1972-ben Budapesten rendezett Dózsa kiállításról, továbbá 349 Reményi érem kiállításáról. (V.—VI. 22.1.)

A krétai-velencei ikonok keletkezési ideje Mario Cattapan szerint a XIV.—XV. század. (26.1.)

Van Eyck önarcképének feleségével tartja Jean Lejeune az általában Arnolfini házaspárnak nevezett képet. (27.1.)

A Múzeumi Bulletin közli Zentai Loránt cikkét, amely szerint a múzeum kígyókkal viaskodó emberek rajza G. B. Sangallo műve. (29.1.)

Paolo Farinati rajzokról a budapesti múzeum bulletinjében ír Kaposy Vera. (29.1.)

Giovanni Antonio Pellegrini középeurópai útjait hozta kronologikus rendbe Garas Klára. (31.1.)

#### Oud Holland

Cleve Katalin szimbolikus keresztrefeszítését ábrázoló misszáljáról ír Barbara G. Lane. 26 képpel. (4.1.)

Isaac de Moucheron tájrajzeit mutatja be J. W. Niemeyer. 6 képpel. (56.1.)

Cornelis Engebrechts néhány képnél mutatkozó problémáról ír J. R. J. van Asperen de Poer és Arthur K. Wheelock Jr. 36 képpel. (61.1.)

Maarten van Heemskerck egy művéről ír Ilja Marx-Veldman. 18 képpel. (95.1.)

Jacob Ochtervelt képekről ír Susan Donahue Kuretsky 8 képpel. (124.1.)

Jan von Scorel: Szt. István megkövezése c. művéről értekezik J. Guillouet. 3 képpel. (149.1.)

Cleves Katalin imakönyvével kapcsolatos problémákról ír Barbara G. Lane. 33 képpel. (177.1.)

Hieronymus Bosch és az Amber tükre a címe Walter S. Gibson tanulmányainak. 15 képpel. (205.1.)

18. és 19. századi írók Jan Steenről. 4 képpel. (227.1.)  
Helga Wagner: Jan van der Hyden-ről írt művének ismertetése Eric Jan Sluyt-ról: 9 képpel. (244.1.)

#### The Art Bulletin

A piacensai építészeti iskolával, főleg a katedrálissal foglalkozik Artur Carlo Quintavalle cikke. 30 képpel. (40.1.)

Antonio Rizzo művéről a veneziai Frari templomban, Nicolo Tron sírjáról ír Robert Mumman. 31 képpel. (77.1.)

Wenzeslaus Hollar látképbábrázoló grafikájáról ír John I. Pav. 31 képpel. (86.1.)

Római kori barokk építészettel foglalkozó művek egy válogatását állította össze Howard Hibbard (127.1.)

A. E. Popham háromkötetes művét Parmiginanino rajzairól és ugyanezen szerző könyvét Girolamo Bedoli rajzairól méltatja Sydney J. Freedberg. (148.1.)

A beérkezett könyvek közt: Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története. Bpest. 1971. (167.1.)

A Leon-ban levő San Izidoro templom (spanyol 11. sz. d) a tárgya John Williams tanulmányának. 22 képpel. (171.1.)

Duccio Maesta képe a sienai katedrális részére 1310 körül és összefüggései a tárgya James H. Stubblebine cikkének. 34 képpel. (185.1.)

Szimbólumokról Giotto falfestményein a padovai Arena kápolnában ír Don Denny. 6 képpel. (205.1.)

Donatello firenzei bronz Dávid szobráról ír Laurie Schneider 4 képpel. (213.1.)

„Színház és struktúra Veronese művészetében” a címe David Rosand cikkének. 24 képpel. (217.1.)

Rembrandt és Delila Madlyn Kahr tanulmánya. 22 rajzzal. (240.1.)

Corrado Giaquinto tanulmányokat ad közre Harald Olsen és Pietro Amato 61 illutr. könyvében Molfetta 1971. (304.1.)

A beérkezett könyvek között: D. Talbot Rice: A bizantinikus művészet értékelése. (317.1.)

A toulousi La Daurade homlokzatának részéről ír Linda Seidel. 6 képpel. (328.1.)

Duccio sienai Maesta-jainak egyes problémáival foglalkozik John White. 46 képpel. (334.1.)

Rafael Sz. Gergely trónusának rekonstrukciójáról ír Philippe Fehl. 14 képpel. (373.1.)

Egy bronz szobor körüli problémákról ír Diana M. Buchron. 17 képpel. (393.1.)

Lucas van Leyden festményekről és összefüggésekről ír Lawrence A. Silver. 5 képpel. (401.1.)

Filippino Lippi képről értekezik Millard Meiss. 16 képpel. (479.1.)

Duccio-cikkének II. részét adja közre John White. 83 képpel. (547.1.)

#### The Art Quarterly

A szimbolikus építészet Domenico Venezianonál és Piero della Francescánál. 141 képpel. (1.1.)

Kanadai és amerikai múzeumok új szerzeményei. Sok képpel. (112.1. 2. rész. 264.1.)

#### Burlington Magazine

Guglielmo Cortese egy képéről és az ahhoz készült rajzokról ír Dieter Graf. (1. 24.1.)

Primaticcio levelekhez írt kommentárokat Anthony Blunt. (37.1.)

Ambroise Dubois (1543—1614) rajzával foglalkozik Anthony Blunt. 3 képpel. (38.1.) 3 képpel.

Orasis Borgianni újabb képét ismerteti Benedict Nicholson. 3 képpel. (42.1.)

Ammanati kútjáról ír Detlef Heikamp. (43.1.)

Daphne Foskett: Angol miniatúristáról írt könyvet ismerteti Ralph Edwards. (48.1.)

Angol portrék kiállítása Bukarestben és Budapesten, John Hayes ismertetése. (63.1.)

A milánói Galleria dell'incisione színes képen mutatja be Szobotka Imre: Ülő alak c. képét (CVII)

Leonardo Mona Lisa képével foglalkozik Kenneth Clark 5 képpel. (144.1.)

Elisabeth Grönenwald: Leonhard Kern-ről írt könyvét méltatja Christian Theuerzkauff. 6 képpel. (163.1.)

Janet Backhum cikkét az illuminált képiratos könyvek újabb irodalmáról közli. A magyar vonatkozásúak közül helyet foglal Csapodi: Bibliotheca Corvinaiana és Berkovits I.: Illuminated Manuscripts in Hungary. (167.1.)

Seymour Rive Frans Hals könyvét méltatja H. Gernim. (170.1.)

A korai Reaburn művekkel foglalkozik Francissa Irwin cikke. 6 képpel. (239.1.)

Ismeretlen Sz. Ferenc képet Francis de Furburantól ad közre Eric Young. 5 képpel. (247.1.)

Wethey Tizian könyvének II. kötetét méltatja John Mazon. (254.1.)

Volterrano (1611—1689) más néven Baldassare Franceschini ismeretlen képeiről ír Gerhard Ewald. 21 képpel. (272.1.)



Orazio Gentileschi egy művét adja közre Giovanni Previtali. 5 képpel. (358.1.)

Francesco Solimena egy képével foglalkozik Michael Levey cikke. 5 képpel. (385.1.)

Canaletto kérdésről ír J. G. Links. 5 képpel. (390.1.)

Arnolfo de Cambio és a római sír-tervezés a tárgya Julian Gardner cikkének. 42 képpel. (II. 420.1.)

Németalföldi rajziók a budapesti múzeumban Gerszi Teréztől. C. van Vilds méltatása. (472.1.)

A Kenwood-ban levő Loutherboung képekkel foglalkozik Michael Kitson. 4 képpel. (481.1.)

Ajándékba adott Giovanni da Bologna bronzokról ír Katherine Watson és Charles Avery. 17 képpel. (493.1.)

Stefan Kozakiewicz Bernardo Belotto monográfiáját méltatja Michael Levey. 1 képpel. (615.1.)

Angliában levő Jacopo Amigoni képekről ír Adrien Baiard. 3 képpel. (735.1.)

Salvator Rosa képekkel foglalkozik Helen Langdon cikke. 8 képpel. (779.1.)

Ugyanezen mesterről is John Sunderland (785.1.) és Philip Conisbel. 8 képpel. (789.1.)

Fischer Pine Art-nál megnyílt konstruktivista kiállításról írva felemlítik és illusztrálják Kádár Béla csendéletét. (821.1.)

#### *Connaissanceur*

I. Lengyel középkori művészet a krakkói Nemzeti Múzeumban, Maria Goetel-Kopff-tól. 10 képpel. (35.1.)

Giuseppe da Levis 16. szdi szobrászról ír Charles H. F. Abery. 19 képpel. (87.1.)

Procaccini tanulmány Hugh Brigstocke-tól. 8 képpel. (12.1.)

Két, nemrég felfedezett Piazzetta vázlat A. C. Sewtertől és D. Maxwell White-től. 10 képpel. (35.1.)

II. Sebastiano Ricci művekről ír Jeffery Daniels. 12 képpel. (166.1.)

#### *Paragone*

Crescensi és más caravaggista olasz csendéletfestőkről ír Carlo Volpe (25.1.) és Mina Gregori (36.1.) 36 képpel.

Olasz trecentistáról (Figline-i mester) értekezik Carlo Volpe. 12 képpel. (3.1.)

Pisanello freskókról Mantovában ír Anna Janek. 26 képpel. (23.1.)

Recanato művekről ír Fabio Bisogne. 24 képpel. (44.1.)

Ugyanezen mesterről ír G. V. Sacconi összesen 25 kép. (63.1.)

Sogliani és Puligo képekről értekezik Valentino Pace. 5 képpel. (66.1.)

Luca Anguissolo műveivel foglalkozik Flavio Varoli 5 képpel. (69.1.)

Az umbriai trecento egyik művéről ír Pietro Scarpellini. 11 képpel. (3.1.)

Annibale Fontana reliefjeivel foglalkozik Anna Patrizia Valerio. 11 képpel. (32.1.)

Stefano della Bella oeuvre katalógust ismertet Anna Forlani Tempesti. 21 képpel. (54.1.)

Battistello Caracciolo műveket mutat be Maurizio Marini. 2 képpel. (77.1.)

A trecento első felének umbriai festészetéről Roberto Longhi előadásai és Mina Gregori jegyzetei kapcsán. 147 képpel. (3.1.)

Luca della Robbia művekkel foglalkozik Carlo del Bravo. 39 képpel. (3.1.)

Pótlások I. Ferenc festészeti köréhez tartozó néhány festő tekintetében. 17 képpel. (69.1.) Valentino Pace-től.

Ribera művet az öt érzékszervhez csatlakozót közöl Lubomir Konecni. 1 képpel. (85.1.)

Canaletto (Antonio Canal) két fontos képét ismerteti Giuseppe Maria Pilo. 2 képpel. (91.1.)

#### *Citrica d'Arte*

Vasari „Libro de' disogni”-jéből építészeti rajzokat ad közre Collobi Ragghianti. 134 képpel. (I.—III. 3.1.)

Nino Pisano szobrokkal foglalkozik Mariagiulia Burresi cikke. 6 képpel. (III.—IV. 6.1.)

A Ceresa-Baschenis körrel foglalkozik Ugo Ruggeri. (29.1.)

A Carrarai mesterről és kapcsolatos problémákról ír Carlo R. Ragghianti. 35 képpel. (V.—VI. 3.1.)

D. Gaggini, T. Malvito és körükről ír Anna Barricelli. 20 képpel. (57.1.)

Padovanino „Caritas” képét közli Ugo Ruggeri, 2 képpel. (VII.—VIII. 18.1.)

Girolamo Siciliante műveivel foglalkozik Raffaello Bruno. 16 képpel. (55.1.)

Pietro Faccini, Masteletta, Crespi képekkel foglalkozik Ugo Ruggeri, 6 képpel. (72.1.)

*Bedő Rudolf*



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Agócs András  
A kézirat nyomdába érkezett: 1975. X. 31. — Terjedelem: 10 (A/5) ív  
76.2506 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



# PÁLYÁZAT

## 1976. évi kutatási jutalmakra

A Magyar Tudományos Akadémia pályázatot ír ki  
a távlati tudományos kutatások terén elért jelentős eredmények  
jutalmazására

A pályázaton részt vehetnek tudományos kutatók és egyetemi oktatók, ill. kollektívák, továbbá kutatással foglalkozó más szakemberek függetlenül attól, hogy milyen munkahelyen dolgoznak.

A pályázatban — két évnél általában nem régebbi — nyomtatásban megjelent tanulmánnyal vagy közlésre alkalmas kézirattal (kivételesen kutatási zárójelentéssel) lehet részt venni.

A kutatási jutalom az eredmény jelentőségétől függően egyéni pályázó esetében 5000 — 15 000 Ft, kutatói kollektívák esetében 6000 — 35 000 Ft.

Nem részesíthetők a fenti jutalomban:

- az Akadémia tagjai, a kutatóintézetek és egyéb kutatóhelyek igazgatói, a tanszéki akadémiai kutatócsoportok vezetői;
- akik az adott kutatási tevékenységért a munkabéren és járulékain, illetve a már megjelent tanulmány szerzői díján kívül más ellenértékben (kutatási szerződési, szakértői, újítási, szabadalmi díjban, kutatási eredményért kapott külön jutalomban stb.) részesültek;
- kutatási jutalomban már részesített, vagy ezzel kapcsolatban már érdemben elbírált pályamunkák, kivéve ha az elbírálás óta elért számottevő új tudományos eredményt tartalmaznak.

A pályázatnak tartalmaznia kell:

1. A pontosan kitöltött pályázati űrlapot (beszerezhető: az MTA Tudományos Testületi Titkárságán Bp. V., Münnich F. u. 7. sz. alatt, az egyetemek rektori hivatalaiban, továbbá akadémiai és ipari kutatóintézetekben).

2. A kutatási eredményt tartalmazó tanulmányt (közlésre alkalmas kéziratot). Szükség esetén a kutatások gondozásáért felelős tárcák koordináló bizottságai adnak felvilágosítást arra nézve, hogy az adott pályamunka, tematikája alapján melyik főirányhoz, illetőleg kutatási területhez tartozik.

A pályázatot (tanulmányt és pályázati űrlapot) 1976. május 30-ig kell a kutatóhely vezetőjéhez benyújtani, aki a pályázati űrlapra felvezeti szakvéleményét, és a pályázatot június 15-ig továbbítja az Akadémia Tudományos Testületi Titkárságának.

Az előírt határidő után, vagy hiányosan, továbbá nem kellően rendezett alakban benyújtott pályázatok nem vehetők figyelembe. A már benyújtott pályázati anyagot kiegészíteni vagy módosítani nem lehet.

A kutatási jutalmak kiosztására december hó második felében kerül sor.

A kutatási jutalomban részesített pályamunkákat az MTA — főirányért felelős tárcavélemények figyelembevételével — szabadon hasznosíthatja.

Budapest, 1976. március hó 1.

A Magyar Tudományos Akadémia  
Elnöksége



# A pályázatra kiírt kutatási területek:

## Országos szintű kutatások terén

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
gondozásában

1. Szilárdtestek kutatása
2. Az életfolyamatok szabályozásának mechanizmusa
3. A közgazdatis fejlesztésének komplex tudományos vizsgálata
4. A szocialista vállalat

A NEHÉZIPARI MINISZTERIUM  
gondozásában

5. Biológiaiailag aktív vegyületek kutatása

AZ OKTATÁSI MINISZTERIUM  
gondozásában

6. A köznevelés fejlesztését szolgáló pedagógiai kutatások

## Tárcaszintű kutatások terén

(amelyek nem azonosak az országos főiránnyal)

A BELKERESKEDELMi MINISZTERIUM  
gondozásában

1. Lakossági fogyasztási, keresleti tendenciák
2. A kereskedelem fejlesztésének hosszútávú koncepciója
3. Vállalatok, szövetkezetek szervezetének és tevékenységének racionalizálása

AZ EGÉSZSÉGÜGYI MINISZTERIUM  
gondozásában

1. Számítástechnika alkalmazása az orvostudományban és az egészségügyben
2. A lakosság védelme a természetes és mesterséges környezet (bioszféra) káros hatásaitól (főleg orvosi vonatkozásban)
3. Perinatalis mortalitás csökkentésére irányuló kutatás
4. Transzplantációs munkálatok kutatása
5. Társadalom-orvostudományi kutatások
6. Daganatok ethiopathogenesis és terápiája
7. Sérülések pathológiája és ellátása
8. Radioizotópok orvosi alkalmazása
9. Genetikai kutatások

A KÖZPONTI FÖLDTANI HIVATAL  
gondozásában

1. Az ország természeti erőforrásainak kutatása és feltárása

A KÖZPONTI STATISZTIKAI HIVATAL  
gondozásában

1. Társadalmunk rétegződésének alakulása és az életmód változása
2. Az ország népesedési helyzetének vizsgálata, a népesedéspolitikai demográfiai alapjainak kidolgozása

ORSZÁGOS TESTNEVELÉSI ÉS SPORTHIVATAL  
gondozásában

1. A népesség fizikai erőnlétének fejlesztése és fenntartása a testkultúra eszközeivel

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
gondozásában

1. A számítástechnika alkalmazásai (kivéve az orvostudományi alkalmazások)
2. Az ember természeti környezetének védelme (főleg a bioszféra megváltozása szempontjából)
3. Gazdaságpolitikánk tapasztalatainak elemzése; javaslatok a továbbfejlesztésre
4. A világ gazdaság fejlődési tendenciái, különös tekintettel a népgazdasági tervezés szempontjaira
5. A tudományos-technikai forradalom mint világtörténelmi folyamat a kapitalizmus és szocializmus viszonyai között. (A tudományos-technikai forradalomra való felkészülésünk tudományos megalapozása.)
6. A társadalmi tudat fejlődése Magyarországon a felszabadulás óta
7. A fejlett szocialista társadalom főbb jellemző vonásai
8. Gazdasági fejlődésünk üteme, összefüggésben a népgazdasági szerkezet alakításával és a munkaerőhelyeztetéssel
9. A világ gazdaságban végbemenő folyamatok és hatásuk a magyar népgazdaságra
10. A mai magyar társadalom osztály- és rétegszerkezete
11. A szocialista életmód alapvető ismérvei, feltételei és fejlődési tendenciái
12. A szocialista demokrácia (pártdemokrácia, választási rendszerünk, üzemi és munkahelyi demokrácia, közéletiség)
13. A szocialista tudat fejlődése
14. A pártosság, népiség, realizmus időszéri kérdései a hazai és a nemzetközi irodalom, valamint a szocialista művészet fejlődésének hazai tapasztalatai alapján

A MEZŐGAZDASÁGI  
ÉS ÉLELMEZÉSÜGYI MINISZTERIUM  
gondozásában

1. A növénytermesztés ökológiai alapjainak, a kemizálás és biológiai alapösszefüggéseinek kutatása
2. A vízgazdálkodás alapösszefüggéseinek kutatása
3. A kertészeti termesztés és tartósítás biológiai, kémiai, műszaki, valamint ökonomiai tényezők vizsgálata
4. Az állati eredetű élelmiszertermelés fejlesztésének köz- és állategészségügyi feltételeit megalapozó kutatások
5. A mezőgazdasági vállalatok ökonomiai szervezési kérdéseinek kutatása
6. Állami gazdaságok és termelőszövetkezetek vezetésfejlesztése
7. A mezőgazdaság tervezésének, közgazdasági szabályozó rendszerének, termelési, forgalmazási, fejlesztési, szervezési törvényszerűségeinek komplex kutatása
8. Az élelmiszeripar tervezési, termelési, forgalmazási, fejlesztési szervezési kérdései közgazdasági vonatkozásainak kutatása
9. Az állattenyésztés távlati fejlesztését megalapozó kutatások
10. A MÉM környezetvédelmi kutatásai
11. A növényvédelem alapkérdéseinek kutatása

A MUNKAÜGYI MINISZTERIUM  
gondozásában

1. A munka társadalmi, gazdasági összefüggései



A matematikai módszerekre támaszkodó közgazdasági vizsgálatok legújabb eredményeiről  
tájékoztató a

# SZIGMA

MATEMATIKAI KÖZGAZDASÁGI FOLYÓIRAT

Beszámol azokról a bel- és külföldi matematikai módszerekről, amelyek megfelelnek  
közgazdasági alkalmazásra.

Elemzi a matematika felhasználásának legidősebb kérdéseit a vállalati  
alkalmazástól a népgazdasági szintig, s az elméleti közgazdaságtantól a gyakorlati  
operációkutatási feladatokig.

A lapotkönyvszemle és a tudományos élettel foglalkozó rovat egészíti ki.

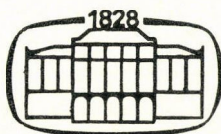
Szerkeszti:

Martos Béla

Megjelenik évente 1 kötet 4 füzetben

Évi előfizetési díja: 40,— Ft

Előfizethető az Akadémiai Kiadónál (1054 Budapest, Alkotmány u. 21.) és a Posta  
Központi Hírlap Irodánál (1051 Budapest, József nádor tér 1.)



AKADÉMIAI KIADÓ  
BUDAPEST



MINDEN TUDOMÁNYÁG KÖZÖS FÓRUMA

a

# MAGYAR TUDOMÁNY

A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője

Alapítva

1894-ben

Főszerkesztő

Köpeczi Béla

Szerkesztő Bizottság

Babics, Antal, Barta György, Csáki Frigyes, Elekes Lajos, Eörsi Gyula,  
Jánossy Lajos, Klaniczay Tibor, Márta Ferenc, Mócsy János, Straub F. Brunó

Szerkesztők

Rejtő István, Szántó Lajos

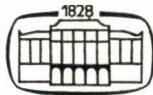
## A MAGYAR TUDOMÁNY

a különböző tudományágak általános érdekű kérdéseivel foglalkozik; ismerteti  
a hazai és nemzetközi élet fontosabb eseményeit; közzéteszi a tudományos  
művek bírálatát.

Megjelenik havonta, magyar nyelven, orosz és angol nyelvű tartalomjegyzékkel.

Évi előfizetési díja 60,— Ft.

Példányonkénti eladási ára 5,— Ft.



AKADÉMIAI KIADÓ  
BUDAPEST



*Kik voltak a múlt  
magyar tudósai?*

# A MÚLT MAGYAR TUDÓSAI

sorozat legújabb kötetei

*öt kiváló ember:*

- egy nemzetközileg elismert folklorista
- egy rendkívüli néprajztudós
- egy híres nyelvész
- egy nagy kémikus
- egy kiváló állatorvos

*életét és munkásságát dolgozzák fel.*

- lebilincselően izgalmas
- rendkívül tanulságos
- a művelt ember számára nélkülözhetetlen olvasmány

DÖMÖTÖR Tekla: *Honti János (1910–1945)*

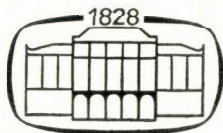
BALASSA Iván: *Jankó János (1868–1902)*

TOMPA József: *Simonyi Zsigmond (1853–1919)*

SZABADVÁRY Ferenc: *Winkler Lajos (1863–1939)*

KARASSZON Dénes: *Hutyra Ferenc (1860–1934)*

Az 5 kötet ára tokban (9×14 cm) 80,— Ft



*Akadémiai Kiadó,  
Budapest*



*Kiváló tudósok írják*

# MINDENKINEK!

Szórakozva tanul a

*Bogárdi János*

*Korányi György*

*Bernát Iván*

*Laitko H. — Sprung W. D.*

*Perényi Imre*

*Vajda György*

páratlanul érdekes témákról

könnyen érthető stílusban

# KORUNK TUDOMÁNYA

sorozat legújabb köteteiből!

KÖRNYEZETVÉDELEM — VÍZGAZDÁLKODÁS

MI A PETROLKÉMIA

A VÉRSZEGÉNYSÉG I. II. KÖTET

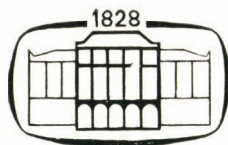
KÉMIA ÉS FILOZÓFIA

VÁROSI KÖRNYEZET — VÁROSÉPÍTÉSZET

ENERGIA ÉS TÁRSADALOM

Az egyes kötetek terjedelme kb. 100–160 oldal. Méretük 13×19 cm.

Áruk 10,— Ft és 20,— Ft között van.



# AKADÉMIAI KIADÓ BUDAPEST



## СОДЕРЖАНИЕ

### ИССЛЕДОВАНИЯ

|                 |  |    |
|-----------------|--|----|
| ГАЛАВИЧ, ГЕЗА:  | Антитурецкая борьба и современное ему светское изобразительное искусство . . . . . | 1  |
| РАДОЧАИ, ДЕНЕШ: | Вопросы готической скульптуры при архитектуре . . . . .                            | 41 |

### ДОКУМЕНТАЦИЯ

#### ВЕНГЕРСКИЕ ХУДОЖНИКИ ЗА РУБЕЖОМ

|              |                                    |    |
|--------------|------------------------------------|----|
| ЛАСЛО, ДЮЛА: | Творчество Ференца Дееда . . . . . | 55 |
| СИЙ, РЕЖЕ:   | Ральф Телеки . . . . .             | 60 |

### ОБЗОР КНИГ

|   |    |
|---|----|
| <i>Киши, Акош</i> рец.: Blanche R. Brown: Anticlassicism in greek Sculpture of the fourth Century B. C. New York University Press. New York 1973. . . . . | 63 |
| <i>Киши, Акош</i> рец.: Major Máté: Geschichte der Architektur. I. Изд. Академии, Будапешт 1975. . . . .  | 64 |
| <i>Перехази, Карой</i> рец.: Шаради, Калман: Художественнаяковка Изд. Мюсаки, Будапешт 1975. . . . .  | 66 |
| БЭДЭ Р : Обзор иностранных журналов 1973 . . . . .  | 70 |



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

|                  |  |    |
|------------------|--|----|
| GÁLAVICS, GÉZA:  | Lutte contre les Turcs et les beaux-arts profanes de l'époque en Hongrie. ....       | I  |
| RADOCSAY, DÉNES: | Quelques problèmes de la sculpture architecturale de style gothique en Hongrie. .... | 41 |

### DOCUMENTATION

#### ARTISTES HONGROIS AU MONDE ENTIER

|                |                            |    |
|----------------|----------------------------|----|
| LÁSZLÓ, GYULA: | L'art de Ferenc Deéd. .... | 55 |
| SZIJ, REZSŐ:   | Ralph Teleki. ....         | 60 |

### REVUE DES LIVRES

|               |  |    |
|---------------|--|----|
|               | <i>Kiss, Ákos</i> : Blanche R. Brown: Anticlassicism in greek Sculpture of the fourth Century B. C. New York University Press. New York 1973. .... | 63 |
|               | <i>Kiss, Ákos</i> : Máté Major: Geschichte der Architektur. I. Maison d'édition: Akadémiai Kiadó. Budapest 1974. ....                              | 64 |
|               | <i>Perehazy, Károly</i> : Kálmán Sáradi: Forgeage artistique. Maison d'édition: Műszaki Könyvkiadó, Budapest 1975. ....                            | 66 |
| BEDŐ, RUDOLF: | Revue des périodiques de l'étranger publiées en 1973. ....   | 70 |



51302



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1976 OKT 1 4

AKADÉMIAI KIADÓ • 1976 • XXV. ÉVF. 2. SZÁM





# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1976

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS  
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

|                 |                                      |    |
|-----------------|--------------------------------------|----|
| SVIDKOVSKIJ O.: | Háborús és győzelmi emlékművek ..... | 75 |
|-----------------|--------------------------------------|----|

### KUTATÁS

|                 |  |     |
|-----------------|--|-----|
| GERSZI TERÉZ:   | Goltzius-tanulmányok .....   | 84  |
| MOLNÁR JÓZSEF:  | Szülejmán szultán dzsámija Szigetvárott .....                          | 90  |
| CZAGÁNY ISTVÁN: | A Hunyadi-ház tagjainak eredeti arcképei a budavári főtemplomban ..... | 95  |
| MAGYAR KÁLMÁN:  | A középkori Báthori-várkastélyok kályháiról .....                      | 101 |
| MOLNÁR LÁSZLÓ:  | A Herendi Porcelángyár munkásai .....                                  | 110 |

### IN MEMORIAM

|              |                                  |     |
|--------------|----------------------------------|-----|
| VAYER LAJOS: | Radocsay Dénes (1918—1974) ..... | 125 |
|--------------|----------------------------------|-----|

### VITA

|              |  |     |
|--------------|--|-----|
| TÓTH SÁNDOR: | Változatok egy műértelmezés témájára ..... | 127 |
|--------------|--|-----|

### KÖNYVSZEMLE

|                   |  |     |
|-------------------|--|-----|
| VADÁSZI ERZSÉBET: | A magyar művészettörténeti irodalom 1973. évi bibliográfiája ..... | 139 |
|-------------------|--|-----|



## HÁBORÚS ÉS GYŐZELMI EMLÉKMŰVEK

„A harc és a győzelem emlékművei” címmel 1975 szeptemberében Minszkben tartott nemzetközi konferencia vitaindító előadása.

A Nagy Októberi Szocialista Forradalom után kétségkívül a fasizmus feletti győzelem jelenti a világtörténet legnagyobb eseményét. A szovjet nép szívós és nehéz harcban — mely legjobb fiainak millióit követelte tőle — nemcsak hazája szabadságát és függetlenségét mentette meg, de teljesítette internacionalista kötelességét is, amikor Európa leigázott népeinek segítő kezét nyújtott. A fasizmus feletti győzelem a világ sok népének sorsát alapvetően befolyásolta. A jelenkor két fő, antagonisztikus erejének döntő ütközetében a szocializmus, a haladás, a demokrácia erői bebizonyították töretlen történelmi fölényüket a reakció, fasiszta obskurantizmus és az antikommunizmus erőivel szemben. E győzelem eredményeképpen létrejött országok sorsa — melyek a Szovjetunió vezetésével a baráti szocialista népek jelentős táborát alkotják —, az antikolonialista nemzeti felszabadító harc viharos előretörése, s az imperialista-ellenes demokratikus tömegmozgalmak fejlődése — mindez az emberiség fejlődésének útján új korszakot jelentett.

E körülmények között természetes az érdeklődésünk a fasizmus elleni össznépi harc legszebb lapjainak művészi megörökítése iránt: mind a szakirodalomban, mind a képző-, színház-, és filmművészet terén. Sajátos, önálló jelentéssel bírnak azok az emlékművek és építészeti-szobrászati együttesek, melyek csatatereken, közös sírokon, a fasiszta haláltáborok helyén állnak, illetve ott, ahol e hősi ellenállás gócai voltak. A történelem élő emlékezetét hordozzák és a múlt kemény leckéjét adják fel a jövőnek; állandó és szemléltető figyelemzértők. A szobrok és emlékművek határozottan kifejezik a jelenkor viszonyát a múlt eseményeihez, s a történelmi tények meghatározott értékelését adják. A történelmi tapasztalat mindig a jelent szolgálja; de a tapasztalatok értelmezése, felhasználásuk célja különböző lehet.

A Szovjetunióban és a baráti szocialista országokban kiváló emlékmű-komplexumok sorát hozták létre. A legjobb, leghatékonyabb építészek, szobrászok, művészek hozták létre ezeket a határozottan antifasiszta tartalmú műveket. Ezek az emlékek nemcsak a hősi múltat őrzik, de az embertől idegen fasiszta ideológia újjáéledése elleni harc aktív részesei is.

Megjegyzendő, hogy a kapitalista államokban, szintűg a volt antihitlerista koalíció országaiban, a hasonló tartalmú méretű és jelentőségű együttesek száma összehasonlíthatatlanul kisebb. Sokszor az emlékművek konkrét antifasiszta tartalma egy absztrakt „általános emberi humanizmussá” folynak szét. Ez még olyan kifejező emlékművekre is vonatkozik, mint a rotterdami („Az elpusztított város”, 1953), vagy a római („A világ az atomháború után”, 1960.). Az „itt emberek szenvedtek” és az „itt az emberek a fasisztustól szenvedtek” fogalma közötti különbség a háborús és győzelmi emlékművekhez való viszonyulásnak olyan lényeges ideológiai határvonalat nevezik meg, melynek alapján a monumentális művészet lényegi, tartalmi oldala különíthető el.

A polgári művészetben a német és az olasz fasizmussal folytatott harc témája mind ritkább. Feltűnik az Ellenállás deheroizálásának tendenciája. A francia elnök betiltotta a Győzelem Napjának megünneplését. E jelen-

ségek azonos töről fakadnak: abból a politikai megfontolásból, hogy eltöröljük a múltat és hogy adjunk át mindent a felejtésnek.

Ennek ellensúlyaként a szocialista országokban a monumentális művészetnek egy olyan nagy szellemi-művészeti szintjét tekintve igen jelentős, önálló területéről beszélhetünk, mely különféle háborús és győzelmi emlékművek létrejöttével kapcsolatos.

A második világháború befejezése óta 30 év múlt el. Ez annyit jelent, hogy az aktív életbe, a szocializmus és a kommunizmus építésébe bekapcsolódott egy új nemzedék, amely már a győzelem után született, s a háborúról csak a tankönyvekből vagy apák elbeszéléséből tud. Nincs okunk, hogy kételkedjünk az ily módon szerzett ismeretek szélességében és megalapozottságában. Mégis, sok fiatal számára mindez csupán „megtanult”, s nem átélt történelem maradna, ha nincs a művészet.

Ismeretes, hogy a történelmi eseményekre is hat az erőző. Minél inkább távolodnak a jelenkortől, annál fátyolosabbak; a konkrét részleteket annál inkább homály fedi. Csupán az események váza marad meg, megfosztva az emocionális, hús-vér részletektől, a bennünket közvetlenül érintő tényektől. Mint a régi filmekben, ahol a kontrasztok, a kép élessége eltűnik, s amorfi foltok maradnak csupán. Olvassunk például az enciklopédiában a Spartacus-felkelésről, tökéletesen értjük a jelentőségét és nyugalomunkból mégsem zökkent ki. Ugyanakkor Givanioli, Hacsaturján, Grigorovics, Vasziljev, Liepa arra kényszerítenek, hogy újra éljük az — úgy tűnik — visszavonhatatlanul feledésbe merült eseményeket. Föltépik az idő szemedőjét; s ilyen szempontból többet tesznek a történelem tudatos értékelése, a népi tömegmozgalmak nagyságának megéreztetése érdekében, mint kisebb tudományos munkák egész sora. Éppen a művészet segít abban, hogy korábbi nemzedékek tapasztalatait magunkévá tegyük, s így óriási nevelő szerepe van.

Mint ismeretes, a szocialista társadalomnak legfontosabb és legaktuálisabb feladata az ember szellemének, világnézetének formálása. Létrejött egy új fogalom — a szocialista hazafiság fogalma —, mely magába foglalja a szocialista hazához való önzetlen hűséget, magas szintű humanizmust, s a proletár internacionalizmus részeként a más országok dolgozó népe iránti tiszteletet. Ezeknek az érzéseknek a táplálásában elsőrendű szerepe van mind ma, mind a jövőben is a hősi antifasiszta harcra szóló gazdag anyagnak. A hazafiság és a háború témája, melynek kiapadhatatlan forrásából továbbra is ihletet merítenek művészeink, állandó figyelmet és a kifejező eszközök állandó fejlesztését igénylik.

A művészi alkotás egyes területei között a monumentális művészet, már természeténél fogva is, különös kifejezőerővel bír. Jellemzői: az eszméi mondanivaló jelentősége, a széles közönséghez való fordulás (a „Városhoz és világhoz” szól, „örök” anyagok használata, magasztos, általánosított formák) s az alapvető kompozicionális elv aktív jellege. Az emlékműegyüttesek e sajátosságainak hatását még megsokszorozzák olyan rendkívül erős emocionális tényezők, mint az adott hely hitele, ahol az emlékmű áll — s amelynek szentelték —, valamint az eredeti történelmi részletek, különösen, ha



szerves összetevői a kompozíciónak. Az építészeti-szobrászati együttes mint képzőművészeti forma, a művészi alkotásnak magas szintjét képviselheti; helye a műfajok között olyasféle, mint a szimfóniáé a zenében, a regényé az irodalomban. Struktúrájának összetettsége, a különböző művészi eszközök céltudatos alkalmazása a mondanivaló érdekében, egy-egy lényeges és átfogó téma feldolgozása — mindez a tehetségen és ihleten kívül különös mesterségbeli tudást és nagy szakmai tapasztalatot igényel. Az emlékművek sajátosságait érdemes önálló vizsgálat tárgyává tenni. De mindenekelőtt szóljunk egy keveset a történelemről.

\*

A Szovjetunióban már a háború első hónapjaiban megszületett a gondolat a fasiszmus elleni harcban aratott győzelmek művészi megörökítésének a szükségességéről. Mindez gyakorlatilag azután történt, amint közismertté vált a Vörös Hadsereg katonáinak s a békés lakosságnak a hősiessége, mellyel a hitszergő hitlerista hordák támadására válaszolt. Már 1941 decemberében e témát vitatják meg Moszkva és Leningrád művészeti szervezeteiben, s az Építész Szövetség 10. ülésének határozata (1942. április) külön aláhúzza: „a monumentális művészet tükrözze a nagy Honvédó Háború eseményeit.” [1]

A monumentális propaganda terén kitűzött feladatok szintén kifejezik azt a töretlen, a fasiszmus feletti végső győzelembe vetett hitet, mely a szovjet embereket a legnehezebb időkben sem hagyta el. Az egyik legjobb példa erre, hogy 1942-ben, a megszállt és éhező Leningrádban létrejött a Diadalív terve, mely a fasiszta blokádot megtörő seregeknek volt állítandó. A háború első éveiben egy sor pályázatot hirdettek meg, egyrészt az elesettek emlékére, másrészt a városi utcák, terek agitativ-monumentális dekorációjára, térképzésére. E korszak kutatói [2] jogosan jegyeznék meg egy fontos, jellemző sajátosságot az 1941–42-ben létrejött emlékművekkel kapcsolatban. A tervezők figyelme nem annyira a monumentális műfaj művészi problémáira, a „megformálásra” összpontosul. Ehhez szükséges bizonyos filozófiai elmélyültség, meghatározott történelmi distantia. Az alkotók sokkal inkább törekednek élő, agitativ szenvedélyességre, hatékonyságra, arra, hogy az adott pillanat eseményeinek cselekvő részesei legyenek. Elsősorban olyan felszólító jellegű emlékművek létrehozása volt a cél, melyek a szemlélőt azonnali reakcióra serkentik, s ily módon maguk is a harc részeseivé válnak. Számos ideiglenes síremlék és emlékmű megtervezésekor lényeges szempontnak számított az éppen kéznél levő anyag, s az egyszerű megmunkálhatóság. De az építészek még ekkor is művészi harmóniára, fennköltiségre, s formai tökéletesítésre törekednek, hogy kifejezzék a nép rajongását és tisztelőt az elesettek győzelméi iránt. Azt kell hinnünk, hogy azok, akik a nehéz 1941–42. esztendőben emlékműtervekkel foglalkoztak, megértették, hogy rövid időn belül korántsem realizálódhat valamennyi művük. Valószínűleg ezért ezeknek az éveknek a tervrajzai közel állnak a plakáthoz, s ebben a formában is önálló értékkel bírnak. Mindenesetre tudjuk, hogy e tervrajzok meglehetősen széles körben kerültek a nyilvánosság elé, nyomtatásban és kiállításon is, részt vettek a háborús évek általános ideológiai propagandájában.

1943-ban, a sztálingrádi győzelem után — mely a háború menetében határkönek bizonyult — megkezdődött a rombadőlt városok helyreállítási terveinek elkészítése. M. I. Kalinyin a szovjet építészekhez szóló ismert felhívásában a valóban szocialista városok létrehozásáról beszél, s utal arra, hogy „ma a szovjet építészek előtt az a ritka történelmi pillanat áll, amikor az építési elgondolások eddig nem ismert, óriási méretekben valósulhatnak meg az építkezések során.” [3]

A helyreállított városok újonnan létrehozott városközpontjai monumentális, világos szerkezetű, ünnepélyes architektúrájú együttesek formájában öltöttek testet.

Szinte önmagukban is a Nagy Győzelem emlékművei lehetnének. Nem véletlen térbeli megoldásaik reprezentatív jellege, s hogy stílusuk az orosz empire építészetre utal, amely a Napóleon feletti győzelem után hasonlóképp pompázatos hajtásokat hozott. A terveket a szovjet építészeti olyan mesterei készítették, mint A. Suszev, I. Zsoltovszkij, G. Golc, N. Kolli, M. Parusznyikov, G. Barhin, M. Ginzburg, A. Burov és mások.

A városképhez szervesen beletartoztak a szobrok, a győzelmi emlékművek, a különböző szimbolikus alkotások. E művek arra voltak hivatva, hogy a város arcát adják a jelenhez, a hősi antifasiszta harchoz közelítsék. Ez az építési városkép-alkotó munka, mely hosszú távra a jövő számára alkotott, természetesen az emlékműtervekre is hatást gyakorolt. Hiszen ez a terület szintén magán viseli a közelgő győzelem atmoszféráját; s szükségessé vált azoknak a monumentális plasztikai formáknak a kidolgozása, melyek a győzelemnek s az elesettek emlékének jó kifejezői lehetnek. A kezdeti időszakban szinte törvényszerűen, szobrászi segítség nélkül működő építészek a múlt valamennyi tapasztalatát felhasználták emlékműveik megalkotásakor. Változatos interpretációban jelenik meg a testhalom (kurgán) ősi témája, a sírkövek, lépcsős piramisok, obeliszk, falba épített emléktáblák, falba vájt oldalszobrokkal díszített fülkék, s végül az oszlopsorok témája. Annak ellenére, hogy az alkotók gyakorta nyúlunk klasszikus formákhoz, számos megoldás mégis kitűnik eredetiségével, a szovjet szimbólumrendszer jó alkalmazásával, harmonikus arányaival, s jól tükrözi a kor általános hangulatát. A tervezőknek az a törekvése, hogy az emlékművek jól illeszkedjenek be természetes környezetükbe, általában sikeres volt. A monumentalitás érzetét keltő emlékművek létrejötte klasszicista reminiscenciákból, antik gyökerekből, történelmi hagyományokból táplálkozott.

A háború győztes befejezése után — a helyi jellegű — kisebb emlékművek mellett megjelenik egy új típus is: a hadműveletekben felhasznált harcászati eszközöket állítják emelvényre. Tankok, repülőgépek, fegyverek jelzik a volt arcvonalakat, csatatereket. A művészi kifejezésnek ez a módja újfajta lételességet kölcsönöz a háborús események monumentalizálásához. A mérnöki pontossággal szerkesztett gépek esztétikumuk összecsapódott az építészeti formamegoldással, s együttes hatásuk erőteljesen emocionális lesz. Annak ellenére, hogy az ilyen emlékművek kompozicionális lehetőségei meglehetősen korlátozottak s eleve adottak, mégis megmaradtak a további gyakorlatban; s a Szovjetunióban és a többi szocialista országban felállított más típusú, jelentősebb emlékművek mellett mégis továbbviszik a maguk szerény, de nem helyettesíthető szerepét.

A szovjet művészet első jelentős építész-szobrászi emlékműegyüttesét Kalinyingrádban emelték a Vörös Hadsereg 1200 katonája és tisztje emlékére, akik Königsberg ostrománál estek el. Az emlékművet 1945. szeptember 30-án leplezték le. Tervezői: Sz. Nanuszján és I. Melcsakov építészek. Már ennél a kezdeteket jelző alkotásnál megfigyelhető számos olyan szerkesztési elv, mely csak később alakul ki igazán. Mindenekelőtt nem önálló emlékművekről, hanem komplex együttesről van szó. Ehhez jelentős térre, az elemek egymással s a környezettel való szerves kapcsolatára volt szükség. A kompozíció egyes részei alárendelődnek a domináns eszmegondolati elemnek — a 26 méteres győzelmi obeliszknek. A szobrok szerepe a kiegészítés, konkretizálás. Bizonyos epikus tartalmat hordoznak, a városért vívott harc valós epizódjait ábrázolják, ugyanakkor a háborús szimbolika kifejezői. Az architektúra mértékletessége és kiegyensúlyozottsága, a jól megtalált tömeg- és térvizsgy a 40-es évek emlékműveire olyannyira jellemző emelkedettséget, ünnepélyességet kölcsönöz a műnek.

A szovjet építészek és szobrászok jelentős művészi eredményéről tanúskodik a berlini Treptow-i parkban álló emlékmű, mely 1949-ben készült, az itt elesett szovjet katonák emlékére. Alkotói (I. A. Belopolszkij építész és Je. Vucsetics szobrászművész) grandiózus komplexumot hoztak létre, mely — a kalinyingrádi emlékműtől eltérően — nem vehető egyszerre szemügyre, hanem csak



fokozatosan, ahogy a 20 hektárnyi területen elhelyezett elemek között haladunk. Csak e mozgás során tárul fel előttünk az a következetes szerkesztési elv, mely az együttes művészi tartalmát tárja föl a látogató előtt, s mely egyre fokozódó emocionális hatást gyakorol ránk.

A Treptow-i emlékmű nagymértékben hatott más emlékművek formai megoldására. Kétségtelenül lényeges a művészi általánosítás, kiegyensúlyozottság, befejezettség. A felszabadító szovjet katona alakja, aki kardjával átdöfi a horogkeresztet és óvón tartja karjában a hozzá-simuló gyermeket, — éppen a figura világossága, mélysége miatt válhatott a szovjet nép honvédő háborújának szimbólumává. Jelentősége messze túlnő az emlékmű keretén.

A kalinyingrádi és Treptow-i emlékművek kezdetét jelentik azoknak az emlékműegyüttesnek, melyek egyetlen vertikális dominánsnak rendelődnek alá, s melyeknek szerkesztési elve szigorú és pontos. Megközelítésük általában egy irányból történik; s a széles, egyenes vonalú sétányok ünnepélyes atmoszférát teremtenek, hiszen funkciójuk az, hogy helyet adjanak hivatalos ünnepélyeknek, felvonulásoknak. Az emlékműveknek ez a típusa igen elterjedt a Szovjetunióban, de a többi szocialista országban is. Meg kell említenünk a leningrádi Piskarszki Temető emlékművét, melynek fő eleme a hazát szimbolizáló anya figurája; a Szovjet Hadsereg szófiai emlékművét 36 méteres pilonjával és a szoborcsoporttal (alakjai: szovjet harcos, bolgár nő gyermekkel, munkás); a Dukel-hadművet során esetett 80 ezer szovjet katona emlékművét (Szvidnik város, Csehszlovákia); a kazimierszkdolnina (Lengyelország) visztulai alakulat szovjet eseteinek emlékművét és másokat.

Az a törekvés, hogy a Szovjet Hadsereg győzelmét megőrkítő emlékművek különös hangsúlyt kapjanak, hogy a környezetből, a mindennapi életből kiemelkedjenek, olyan emlékműveknél valósulhatott meg igazán, melyek földrajzilag magasabb ponton helyezkednek el, szinte uralják a várost, jól láthatók minden nézőpontból, s a városkép aktív részesei. A legkorábbiak között említendő a budapesti Gellérthegyén a Szabadság-szobor, (1947), melyet magyar és szovjet építésszel és művészekkel együttműködve Kisfaludi Zsigmond szobrászművész készített. Hasonló megoldású a plovdivi Felszabadítók Dombján a Szovjet Hadsereg jól ismert emlékműve (Bulgária 1952). A szovjet harcos hatalmas alakja a város fölé emelkedő 170 méteres dombon áll. A bratislavai Felszabadítási Emlékmű (Szlovákia), melyet 1960-ban fejeztek be, s végül a volgográdi Mamajev kurgánon álló emlékmű (1967), keletkezési időpontját tekintve már egy következő fejlődési szakaszhoz tartoznak.

A fasizmus elleni harcot megőrkítő szovjet emlékművek fejlődéséhez jelentős lépésnek számít egy sajátos típus — a Volga—Don csatornának létrejötte. (Befejezték 1952-ben.) Ez, funkcióját tekintve távol áll az emlékművek feladatától. A tervező kollektíva (vezetője L. Poljakov építész) figyelembe vette azt a tényt, hogy a csatorna a hitleristákkal vívott legszörnyűbb harcok helyén vezet végig. Így lehetőség nyílt egy óriási győzelmi emlékmű létrehozására. A 100 km hosszúságú építészeti egység monumentális elemeit és kompozíciós csomópontjait a hatalmas térben ritmikusan ismétlődő 30 zsilip képezi. Az emlékmű jelleg mindenekelőtt az orosz klasszicizmus tradícióit felhasználó sajátos építészeti formákban fejeződik ki. Így pl. a Volga és a Don felőli zsilipkamrák működését irányító épületet óriási diadalív formájára tervezték és háborús témájú faldomborművekkel díszítették. A Volga—Don csatorna nagy kiterjedése és egységes formátörésvései — a művészi megoldás komoly hibái ellenére — azt az elvet tartalmazza, melyet később olyan, szintén nagyméretű emlékműveknél használnak föl, mint a Leningrád környéki Dicsőség körút. Itt is megfigyelhető az a törekvés, hogy a nagy térben lineárisan elhelyezkedő számos alkotás most már magasabb művészi szinten állítson emléket a konkrét történelmi szituációknak.

A szovjet építészeti művészi tendenciájában — s más szocialista országok építészetiében — az 1950-es

évek közepén lényeges változások történtek. Ez feltétlenül tükröződik a háborús és győzelmi emlékműveken is, még ha közvetlenül nem is voltak kapcsolatban a tömeges típusépítkezés és az industrializáció megoldásaival. Ezekben az években a szobrok, emlékművek egyre inkább aktivizálódnak. A monumentális szobrászat szerepe jelentősen nő s az építészeti burokból kiszabadulva a szobrok önállóságot nyernek. A kevésbé változatos, lakonikus városkörnyezetben az azonos vagy egymástól alig különböző ipari formák sztereotípiái ismétlődnek. E háttérben a monumentális szobrászat egyénített formáinak festőisége, plaszticitása nemcsak önmagában képvisel értéket, hanem sokszor az a hangsúlyos művészi elem lesz, mely képes feledtetni, másodrendűvé tenni a környezetében álló kifejezéstelen, sokemeletes panelházak összenyomását.

Lényegesen megváltoznak a városban kívüli emlékmű-interpretációk művészi sajátosságai is. Alkotóik mind gyakrabban vetik el a szimmetrikus szerkesztést, szigorúan hivatalos kompozíciót, a közvetlenebb, festőibb, és emocionálisabb értelmezés kedvéért. Sok esetben a tér szabályos vagy szabadabb felhasználási módja a művészi kifejezést gazdagítva egészíti ki egymást. Elmélyül és tovább fejlődik az elemek kapcsolata az élő természettel (Hatiny, Darnyickij-komplexum, Ablinga), a helység távoli képével (Volográd) vagy a közlekedési útvonalakkal (Dicsőség Kurgán). Egyre több különböző típusú emlékmű születik, összetettebbé, tartalmilag fejlettebbé válnak. Jellemző, hogy a Szovjetunióban is, de más szocialista országokban is, ezek vagy a hasonló tendenciájú művek találunk követőkre.

Igen érdekes jelenség az 1960-ban készült, Pircsupisz, a hitleristák által megsemmisített litván falu emlékműve. G. Iokubonisz szobrász és V. Gabriunasz építész teljesen új megközelítéssel ábrázolja a témát. Elvetik a monumentális bejáratú oszlopcarnokot, a térformálás szimmetriáját és mindenféle szándékoltágot. A szobor csak vizuális kapcsolatban áll a távolban fekvő, zölddel körülvett új falu képével. A kompozícióban jelentős szerepe van a békés szántóföldek látványának. Ez szolgál háttérül a megörnyedt anya alakjának. Csehszlovákiában, az 1960-as években, egy szintén teljesen elpusztított falunak, Lidicének az emlékművét fejezték be; bár ennek tervezése még 1948-ban kezdődött. Különlegessége abban áll, hogy a felégetett falu helyén óriási rózsálgertet hoztak létre. Több ezer rózsatő került ide a világ minden tájáról. Később az emlékfalu témáját dolgozzák fel Belorussziában (Hatiny, 1969) és Litvániában (Ablinga, 1973).

Sajátos helye van két, az 1960-as, 70-es években készült nagy emlékműcsoportnak. Az egyik csatatérrel, a másik a hitleri terror áldozataival kapcsolatos. Az első csoporthoz tartoznak pl. olyan művek, mint a már említett volgográdi emlékmű, a breszti erődkomplexum és a Szovjetunióban a kurszki kanyarban most épülő emlékmű, vagy a Szlovák Nemzeti Felkelés emlékműve Banská-Bystricán (Csehszlovákia) és a jugoszláviai Mostarban épült emlékmű. A különböző kompozíciójú és művészi megoldású emlékművekben közös az adott helyen végbement események nagy jelentősége. Gyakran nagy területű, teljes emlékmű-rendszerekké válnak.

A fasizmus áldozatainak emlékművei, szerepüket tekintve, lényegében az elpusztított falvak emlékműveivel hasonlóak. Közös vonásuk az éles dramatikus jelleg, dokumentumok felhasználása. Meg kell jegyezni, hogy a Weimarhoz közeli Buchenwaldban (NDK) a hitlerista haláltábor helyén felállított emlékmű terve az első között született meg — de megvalósítására csak az 50-es évek végén került sor. Fritz Krämer professzornak, a kiváló német szobrásznak, L. Deiters építésznek és munkatársaiknak sikerült sokrétű, átfogó szoboregységet létrehozniuk, megragadni a bonyolult mozgásformákat, az ideológiai változás pillanatát; s elérték a konkretizációt és a kiegyensúlyozott tükrözés egységét. A buchenwaldi emlékmű esetében a téma — a szenvedés, az antifasiszta harc, a bátorság — térben és időben fokozatosan bomlik ki. Fritz Krämer kifejező szoborcsoportja, a harangtorony (a Buchenwaldi vészharang!)



a Tömegfelkelés Terén a művészi alapgondolat filozofikus felfogását s az általánosítás magas szintjét képviseli.

Olyan emlékműveknél, mint a lengyelországi Majdanek, vagy a csehszlovákiai Terezin emlékművei előtérbe kerülnek az eredeti történelmi emlékek — a haláltábor megmaradt épületei, melyeket a modern művészet elemei csupán néhány helyen egészítenek ki. Így szerepük szinte plakátszerű, a valóság erejével hatnak. Másik példaként alakul a Szalaszpilsi Emlékmű (1967) kompozicionális elve, vagy a szerényebb Kijev környéki darnyicei emlékmű (1960-as évek közepe) — ahol a történelem tárgyi emlékei nem őrződtek meg, mégis hiteles emlékművek.

Az a harminc év, mely 1945-től elválaszt bennünket, nem merítette ki a győzelem témáit, s a neki szentelt emlékműveket sem szorította háttérbe, sőt épp ellenkezőleg — az eltelt idő hozzásegített nemcsak az antifasiszta harc hősiességének és jelentőségének mélyebb átgondolásához, de annak a szörnyűségnek is, amit a fasizmus az emberiség ellen tett. S a háborús emlékművek területén szerzett eddigi tapasztalatok hozzásegítenek az új művészi kifejezőmód megtalálásához, ahhoz, hogy művészi szempontból jelentős, korszerű művek szülessenek e témában. Ez a munka a szocialista tábor valamennyi országában aktívan folytatódik. Feltétlenül segítséget jelenthet a művészet e területének elemzése.

Összegezve rövid történeti áttekintésünket a Szovjetunió és a többi szocialista ország ilyen tárgyú emlékműveiről, hangsúlyoznunk kell, hogy egyes típusok szakadatlanul fejlődnek, gazdagodnak. Ki kell említeni a művészi kifejezés több sikeres kísérletét, az új kompozicionális elveket és formákat. Láttuk, hogy néhány önálló, még a háború éveiben született emlékmű mind a mai napig sem veszítette el jelentőségét és hatását, mégis, a vezető szerepet a komplex együttesek vitték. Az „emlékműegyüttes” fogalma ugyanakkor jelentősen bővült. Nemcsak egy bizonyos helyhez kötött szoborcsoportok, emlékművek tartoznak ide a maguk közvetlen környezetével, de az emlékművekkel csupán eszmei művészi szinten kapcsolatos alkotások is. Ide sorolhatjuk a lineárisan kibontakozó, sok száz kilométernyi területet felölölő emlékműsorozatot alkotó együtteseket is. Annak a kornak a küszöbén állunk, amikor a szocialista országokban elkerülhetetlen, hogy átgondoljuk az ország egész területén található különböző rendszerű emlékművek közötti kapcsolatot. Szintén figyelmet kell fordítanunk az említett és a többi más tematikájú emlékműnek, szobrászi-építészeti együtteseknek a kapcsolataira; a további feladatok komplex elemzésére, a monumentális propaganda lehetőségeire és eszközeire. Megértek a feltételek arra, hogy elkészítsük a monumentális propaganda átfogó tervét, bekapcsolva az egyes földrajzi területek általános terveibe.

\*\*\*

Álljunk meg néhány elméleti problémánál, melyek, mint a gyakorlat mutatja, fontos szerepet játszanak a jelenlegi háborús és győzelmi emlékművek művészi szintjének emelésében. Már rövid történeti áttekintésünkben láttuk az egyes emlékmű típusok sokféleségét, tematikájuk, művészi kifejező eszközeik, tömegük sokféleségét. Azonban valamennyit összeköti a leglényegesebb: a hazafiság érzése, az emberiség eszméje, a törekvés nemcsak a fasizmus elleni hősi harc emlékének megőrzésére, de arra is, hogy segítsen az embereknek, a felnövő nemzedéknek abban, hogy történelemmé vált múltunkból a jövő számára fontos tanulságokat vonjon le.

Az emlékművek elemzésekor meg kell említenünk legalább néhány olyan elvet, melytől az emlékművek hatása, a tartalom kifejeződése alapvetően függ. Az egyik a történelmi hitelesség, pontosság, valóság, hűség érzete, mely a tények ismeretéből ered. A fasizmus elleni harc bővelkedik az emberi szenvedés és az emberi hősiesség kifejező példáiban, s ezek említése már önmagukban is fölkavar.

A Breszti Erőd emlékművénél a legerősebb hatást a bástyafalak gyakorolják. Repeszek és golyók roncsolták, kiégett, úgy, hogy a cserepek megolvadtak a tűzben. Ezek a falak szavak nélkül is beszélnek arról, hogy mit jelentett a Breszti Erőd védelme, s dokumentálják védőinek lelkierejét. A mérnöki szárny romjai, a templom összedőlt épülete, az erődítménynek azok a különösen sűrűn golyószántotta részei, ahol a védők megpróbálták vízhez jutni, hogy szomjukat csillapítsák, — a védelemnek ezek a gócai úgy hatnak, mint valami „időgépek”; mindenkit lázba hoznak, múltba röpítenek: a letűnt, de feledhetetlen évtizedekbe.

Hasonlóképp az élő történelemmel való találkozás szüli azt az érzést, ami a volgográdi malom romjainak, vagy a majdaneki barakkok, terezinai cellák, a buchenwaldi krematóriumok láttán fogva tart.

A Nagy Honvédó Háború egyik jelentős történelmi epizódja volt a volgográdi Pavlov-ház védelme. Ez az épület feltétlenül rászolgált arra, hogy romjai a város helyreállítása után mint dokumentális erejű harci és győzelmi emlékmű szerepeljen. De a háborút követő évek természetes törekvése volt, hogy amint lehet, újjáépüljön a város, eltűnjenek a romok. A Pavlov-házat helyreállították, bevakolták, a lakásinségtől szenvedő sztálingrádiak beledöltöztek. Ma csupán díszes homlokzata különbözteti meg a többi háztól. A győzelem hiteles nyomait eltörölték, s nem használták ki azt a lehetőséget, hogy a legendás ház emlékeztetőül szolgáljon. Éppen erről az épületről s a háborús dokumentalizmusnak erről a kérdéséről írja Pjotr Ojfa költő:

Ilyennek hagyjátok e házat,  
Maradjon így, ami maradt:  
Sebes gerendáit, s a lázat,  
Hagyjátok így az ég alatt.  
Repsz lyuggatta, marta tűzvész.  
Bár szemünk iszonyhoz szokott:  
Döbbenve nézzük; s vak szemmel néz  
A csonka ház ránk vissza ott.  
Elvtársak, barátain,  
Maradjon így a füstös fal,  
Kiizzadt összeg számtana árkein  
Ragtapsz nem lehet. Sem feledtető  
Új tető, sem szépség-szükség szülte terv,  
Sem e közös kaptár-lakásszentelője...  
Hült vulkán — hagyjátok így...

Még ma is, 30 év után is láthatók a háború nyomai a földön és az épületek testén. Mint értékes történelmi dokumentumok, különféle lehetőségeket rejtnek. Breszt megolvadt cserepei, a lenino-mogilevszki járás szovjet — lengyel fegyverbarátsági emlékmű repeszszántotta mellvédjének részlete, egy elsüllyedt hajó vasmacska — ezek a dokumentumok ma már a jelkép magas szintjét jelentik. Időnként magától adódhat ilyen általánosított szimbólum: pl. Drezdában, az újjáépített városban éles hangsúlyként jelenik meg a székesegyház romjainak tömbje, s előtte a csodával határos módon épen maradt Luther-szobor.

Állíthatjuk, hogy az ember, ha történelmi helyekre kerül, azonnal keresni kezdi a számára már ismert események kézzelfogható, eredeti nyomait, maradványait; még akkor is, ha ezeknek az eseményeknek nagy és jelentős emlékművet állítottak. Ennek feltétlenül megvan a maga törvényszerűsége. Gyakorlatilag mindenki, vagy legalábbis a többsége azoknak az embereknek, akik elmennek az egyes emlékművekhez, érdeklődnek létrehozásuk okáról, a történelmi tényekről. Gyakran a sok forrásból és különböző időben, de mindenképp előzetesen megszerzett információ óriási tömegű lehet. (Pl. a sztálingrádi csatáról, vagy Breszt védelméről szerzett információk.) Ilyen esetekben az esemény színterének megtekintése integrálja, egységbe szervezi a korábban gyűjtött ismereteket. Beépülnek az eredeti környezet részleteinek szövetébe, amit nem pótolhat semmiféle irodalom. Az eredeti részletek a részvétel, a „személyes élmény” érzetét adják, s mélyen hatnak. Ezek az élmények később mindig felvillannak emlékezetünkben,



ha csak megpillantjuk az emlékmű képét, vagy hallunk róla, és sajátos tartalommal töltik meg.

Álljon itt egy példa. 1946-ban eljutottam Volgográdba (az akkori Sztálingrádba). A Mamajev Kurgánon egy marék talajban több fémhulladék volt, mint föld. Ez a benyomás egy életre megőrződött bennem, s ma sem tudok a Volgográdi Emlékműre másképp nézni, mint ennek az emlékműnek a prizmáján keresztül.

A történelem valós nyoma — értékes darabja bármely emlékműnek. Bátran állíthatjuk, hogy történelmi események nyomait nemcsak hogy óvnunk kellene a változtatásoktól, de éppen a korszerű tudományos módszerek segítségével konzerválni, az emlékművek kompozíciójának szerves részévé kellene tennünk s kiemelni őket az emlékmű más elemei közül. Egyetlen történelmi környezetbe helyezett tárgy vagy mű sem nyomhatja el méreteivel, erőteljességével az őt körülvevő eredeti környezet tárgyait. A méretarányosság — mely minden kompozíció alapvető követelménye — az emlékművek esetében különös jelentőséggel bír. Nem szabad az egyszerű kertész hibájába esnünk, aki afeletti igekezetében, hogy megőrizzen egy ősi fát, olyan súlyos vasgyűrűt helyezett a törzs köré, hogy az kettéroppant. Sajnos, a méretarányok hibája érezhető néhány, az utóbbi években felállított emlékműegyüttesnél.

A művészettörténet számos olyan múltbeli törekvéstől tud, ahol az emlékmű gigantikus méreteket öltött, ugyanakkor művészileg mégsem igazán sikerült mű. Tudjuk, hogy a formák fölnagyítása nem vezethet automatikusan a monumentalitás fokozásához. Sőt, igen gyakran sérti arányérzékünket, a közelebbi nézőpontból szemlélve gyakran a formák komoly torzulását fedezük fel, s az egész mű kellemetlen és durva hatást gyakorol, ha az emlékművet történelmi környezetben helyezük el. Egy túlméretezett mű elnyomhatja a környezetben álló történelmi, építészeti, művészi emlékeket, amelyek függetlenül saját abszolút méreteiktől, igen jelentősek, hatásosak és kifejezők lehetnek.

Ugyanakkor, mint tudjuk, az idő nem kedvez a múlt emlékei megőrzésének, pusztítja vagy teljesen eltörli őket. Az emlékművek elhelyezésének gyakorlatában számos példa van arra, hogy a tér helyes megkomponálása megőrizheti a történelmi atmoszférát, s valóban monumentális hatást gyakorolhat. Jó példa erre a Belorussziában a Baranovics környéki Zeljonij Gaj határában felállított emlékmű, ahol a fasiszták 3 ezer, művészettel és kulturális téren működő csehszlovák állampolgárt végeztek ki. Az emlékmű tervezője — N. N. Milovidov építész — egyszerű formákkal s a tér jó felhasználásával szinte szó szerint lépésről lépésre állít emléket ennek a tragédiának. Érintetlenül hagyta az utat, melyen a halálraítéltek haladtak. Csupán egy betonból készült keresztgerendával szakítja meg — „élet és halál küszöbén” ez, hiszen innen vitték tízes csoportokban az embereket az agyonlövésre. Egy betonoszlopokra függesztett harang jelzi a golyószóró helyét. Mellette állott a halálraítéltek következő csoportja, innen kellett látniuk társaik pusztulását. A fűben pontvonalaként elhelyezett kövek, a lövedékek irányát követve a kivégzések helyére vezetnek. Egy kőfal, mely fölé hátulról fák zöld koronája emelkedik, két gödör, a belőle kihányt földdel, melyek a közös sírt szimbolizálják — mindössze ennyi az emlékmű. Művészi hatása abban rejlik, hogy az emlékmű tervezője behelyezi a látogatót a halálraítéltek menetének szituációjába. Rendkívül hitelesen átlélik ennek a szörnyű gyilkosságnak az egész folyamatát, térben és időben egyaránt, s felfelé ugyanazt a távolságot, ami a halálraítélteket választotta el társaik s mintegy saját haláluktól is. Az építész és szobrászművész alkotása csupán kiegészíti a kompozícióban elbeszélte tényeket.

Másképpen adja vissza a történelmi környezetet szalaszpilsi emlékmű szimbolikus kompozíciója. A haláltábor nem maradt meg. Az emlékmű tervezői az eredeti alaprajzot mutatják be: megjelölik az Appel-Platz helyét, a tábort körülvevő gyűrűt, az akasztófák helyét. Ez a konkrét alaprajz azonban egy teljesen általánosított, minden epikus vonástól mentes művészi tartalom kifejezője.

A Hatinyi Emlékfal a maga természetes környezetével hat. Hangsúlyos pontjai azok a létesítmények, amelyeket a hitleristák elpusztítottak: parasztházak, majorok, kutak, istállók, melyeket a falu lakóira gyűjtöttek.

Az esetek többségében ez a két módszer (azaz az eredeti részletek felhasználása, illetve a történelmi környezet visszaidézése új építészeti-művészi eszközökkel) szerencsésen kapcsolódik egymáshoz, gazdagítja és továbbfejleszti az emlékművek alap gondolatát. Ezek a módszerek nagymértékben összecsengenek az utóbbi években egyre sikeresebb szabadtéri város-múzeumok megoldásaival.

Ugyanakkor, bármilyen fontos is a történelmi környezetből fakadó hitelesség, a vezető szerepet mégis a művészen megformált emlékműegyüttes viszi, mely az egyes tényeket képes általános érvényűvé tenni, ideológiai szintre emelni. Mint más műalkotások esetében, itt is különböző eszközök segítik elő az emlékeztető-figyelmetző jelleg kidomborodását. Az antifasiszta harc és a győzelem témájára készült emlékműveknél — melyeknek az „érzéki megismerés” szolgálatában önálló értékkel kell bírniuk — különösen fontos a megfelelő forma megtalálása. Rendkívül lényeges a megismételhetetlenség, a művészi eredetiség.

Egy meghatározott szakaszban az élet maga állította elének azt a követelményt, hogy az esetek emlékére típusemlékművek jöjjenek létre, s ezt az utat következetesen végig kellett járni, mint mindig, amikor gyors és halaszthatatlan tömegépítkezésre van szükség. A tömegsírok és a többi síremlék típuselvei között sok valóban jó, önálló munka akad. Részben bizonyították erre a Szovjetunió Építészeti Akadémiája által kiadott album, mely az említett emlékművek tervrajzait tartalmazza. Sajátsága, hogy csak építészeti emlékműveket tartalmaz. Az architektúra jellemzője a formaismétlődés. Ez az általánosság, az „örök” geometrikus formák felhasználása a konkretizációnak és az individualizációnak a szobrászathoz képest alacsonyabb szintje időnként (különösen a kisebb emlékművek esetében) előnyére válik a műnek, s nem róható fel egyértelműen hibaként. Másként áll a dolog a szobrokkal, melyek általában nem tűrik a „típusgyártást”, és sokszorosítva devalválódnak. Ezért az ilyen emlékműveket, síremlékeket, csak ideiglenesnek tekinthetjük, s fokozatosan fel kell őket váltani eredeti művekkel.<sup>[4]</sup>

Magától értetődik, hogy egy-egy jelentős monumentális emlékmű minden esetben önálló, eredeti mű legyen. Az egész létesítmény lényegének az eszmei tartalomtól el nem választható, jól megtalált kompozicionális elvnek, kifejező szimbólumnak kell lennie. Hatinyban például néhány téma és művészi eszköz — így a fölégetett házak helyére állított kémények — meghatározza az emlékmű lényegét. Ez az architektúra mindenekelőtt milyen nemzeti jellegű. A keleti szlávok évszázadok hosszú során át fából építették házaikat. A csupasz földön álló kémények és kemencekémények képe nem egyszerű ötlet, hanem az orosz, ukrán, belorusz nép történetében gyakran ismétlődő, szimbolikussá vált kép: valamennyiünkben az idegen hódítók pusztítását idézi föl.

A látogató, aki olyan országból jött, ahol a faépítkezés nem állott becsben, hihetőleg másképpen látja Hatiny falut. Nem arról van szó, mintha figyelmét elkerülné a kompozíció főeleme: hiszen nemcsak nálunk, de Nyugaton is sok olyan szépirodalmi, történelmi mű, költemény vagy képzőművészeti alkotás született, mely az Oroszország elleni hadjáratokról szól s gyakran elfordul a feketedő kémények képe, melyek úgy meredeznek, mint a felkiáltójel egy siratóénekekben... Csupán arról van szó, hogy minden népnek van valami olyan sajátossága, mely különösen közel áll hozzá, nem szorul magyarázatra, s mindig fölkapar. Egyébként Hatiny látogatói között nem akad közömbös; s az általános embernek és a sajátos nemzetinek az összefonódása az emlékfalu látványában csak erősíti a hatást.

A danyicki haláltábor helyén álló emlékműnek szimbolikus tartalmat kölcsönöz a szögesdróttal betekert



bejárati kapu. Csak váratlanul bukkan fel egy fiatal, de sűrű fenyőerdő mögül, csak miután a szoborcsoportot már szemügyre vettük. És az, hogy itt szögcsodát kerítés volt és az, hogy ezt megsemmisítették — egyszerre öltik az eszünkbe azonnal feltárva az emlékmű tartalmát.

A szalaspilszi haláltábor területén is felhasználták a bejárati kapu témáját. Itt az emlékmű alkotói elvetették a közvetlen asszociációt egy tisztán szimbolikus megoldás kedvéért: valami gigantikus erő emeli meg az óriási vasbeton gerendát, amely egy fekete kocka tömbjére támaszkodik. A felületén kis rovátkák: az élet és a halál napjait jelölő. A kasza formájára nyújtott bejárat részen keresztül rálátunk a szoborcsoport figuráira, megdermedt mozdulataik szomorú ritmusára.

Jó alkotói megoldás a Breszti Erőd bejárata. Egy roncsolt, de karaktert megőrző csillagon át jutunk be az erőd területére. Ez elementáris szimbólum lehetne, ha nem lenne zavaró a plasztikai megmunkálása, tömege, s a bejárati perspektíva. A kapu formája túlságosan bonyolult vizuális kapcsolatban áll az obeliszkek és a távolabb elhelyezett egyes elemeknek sziluettjével. A bejárat körvonala, plasztikai formája minden nézőpontból — ahogy közeledünk felé — más és más. Így az alaptéma gazdag szobrászi variációkban jelenik meg. Ily módon különösen jól érezzük a plasztikai formák jelentőségét, melyről M. Szavickij belorusz művész a következőket írta: „... a forma-fölfedezés, a világ, a korszak fölfedezése. A művészek mindig keresték koruk szimbólumait, megpróbálták plasztikusan megformálni a század fő fogalmait.”

A művészek, gondolataik minél jobb kifejezése érdekében a formamegoldások sok lehetőségét felhasználták.

Buchenwaldban az emlékmű egységes kompozíciójához hozzátartozik két, attól teljesen eltérő rész. Az egyik nem tartalmaz műalkotásokat, csupán a tábor megmaradt eredeti részleteit: a cellákat, a kaput, a krematóriumot, s egy nehéz szerelvényt, melyet a foglyok hajtottak. A másik rész építészeti, szobrászok műve, nagy térben elhelyezkedő és ritmikus elhelyezéssel. A bejárat után enyhén ereszkedő lépcsősor, szobrokkal. A Nemzetek Útja, ahol a Buchenwaldban elpusztult, különböző nemzetiségű emberek emlékművei állanak. Ismét lépcső következik, de most már emelkedő ívben; a kompozíciót befűző harangtoronyhoz és a szoborcsoportokhoz vezet. Az emlékműnek ezek az elemei kiegészítik egymást és egységes képet alkotnak — ez a kép kemény és komor, mint maga a halál. A legmélyebb hatást három körkép alakú kemmae gyakorolja. Ide szállították a holttesteket. Lakonikus, sivár kőajtó éreztetik velünk azt a határatlanul mély szenvedést, mely Buchenwald foglyaira, köztük a német kommunisták vezetőjére, Ernst Thälmannra várt.

A lengyel Ljublina területén fekvő Majdanekben a haláltábor minden szörnyű attribútuma megmaradt a maga érintetlenségében. Szögcsodátkerítés, őrtornyok, fabarakkók lócákkal, ahol a foglyok laktak, cellák, óriási cipőhegyek, amit a kivégzettekől húztak le, „Ciklon”-gázpalackok, krematóriumok. Magától értetődik, hogy az emberre ez gyakorolja a legerősebb, szinte sokkoló hatást, s úgy tűnik, ezt már semmi sem fokozhatja. Mégis, az emlékmű kulminációja még előttünk van. A krematóriumok után egy gyűrű alakú, óriási vasbeton szerkezet következik, fölötté fekete kupola. S előttünk hamu- és csonthegyek; mondhatni ez Majdanek „termése”. Az ember egyetlen óriási urna belsejében megy végig, s tragédiák tömege érinti. Ez a látvány láthatatlan, de ki nem hunyó tűzként égeti a szívet.

Felsorolhatnánk számos olyan művészi megoldást, mely az emlékművek emocionális magvát képezik, „az eseményeket közös magba sűrítve” (L. Leonov) minden látogatóra mély hatást gyakorol. Ez a módszer, ha helyesen értelmezzük, elősegíti a művészi ökonómia megvalósítását, kiemeli, aláhúzza az alapgondolatot. A kompozíció többi művészi eleme, bármilyen fontosak legyenek is, csupán előkészítik a szemlélőt a kulminációs pont megértéséhez, átéléséhez s konkretizálják, fejlesztik, sokrétűvé teszik az emlékmű témáját.

A következő tényező igen jelentős. Mint minden műalkotás, az emlékmű is egy meghatározott eszme keretein belül adhat helyet a szubjektív érzelmek számára. Az emberek, még ha valamennyiükre egyenlő mértékben is, de különböző módon hat rájuk a mű, különféleképp élik át a látványt. A túlságosan leegyszerűsített és lineáris építészeti és művészi gondolkodásmód a nézőben nem vált ki belső reakciót, nem teremti meg az aktív együttműködés feltételeit, s nem gazdagít új információkkal. Jellemző példa erre egy sor olyan valóban jelentős szobrászati szimbólumnak a sorsa, melyet a maga idején eredeti módon alkalmaztak, ám később számos sablonos, merev architektúrájú emléknél is felhasználtak, mintha ez utóbbi nélkül nem is lehetne művészi sikerük. Ilyen például a hazát szimbolizáló anya alakja, mely emberközelségével és általánosító erejével sok jelentős emlékműgyűttesbe lehelte életet.

G. Iokubonisz, litván szobrász, az első között tudta magas epikus szinten visszaadni ezt a figurát. A szobor plasztikai megformálása tartózkodó és szűkszavú. De ez nem a rövid életű divatnak jelentett engedelményt, hanem a kifejezés szükségszerű eszköze. Egy minden külső pátosztól mentes, dermedt anya-figurát látunk, szigorú vonalú talapzatra állítva. Úgy tűnik, hogy az asszony alakját nem egyszerűen kifaragták, hanem mintha kővé dermedt volna a fájdalomtól. S fontos, hogy éppen ez az érzet képes megőrizni az emléket. A szobrász képes volt ezt az örök figurát ilyen általánosított formában megmutatni. Igazuk van azoknak, akik úgy tartják, hogy a feledés próbáját csak olyan művek képesek kiállni, amelyeknél a művész nem csupán illusztrálja a tényeket és jelenségeket, de azok lényegét ragadja meg. Pircsupis tragédiáját el lehet mondani konkrétan, részletesen, aprólékosan is. De Iokubonisz a tények igazsága mögött meglátta az élet szélesebb igazságát, a faszizmus lényegét, mely az embereknek végtelen szenvedést okozott, s ezeket a gondolatokat képes volt egyetlen, korántsem hatalmas méretű műbe sűríteni.

G. Iokubonisz sikere a szimbolikus anya-figurák sorozatos megjelenítéséhez vezetett, de ezek közül csak igen kevés vált művészettörténetileg jelentőssé. Vagyis bebizonyosodott, hogy a jelentős tartalmú szimbólumok is csak akkor élhetnek tovább a művészetben, ha művészi tehetség és ihlet táplálja őket. Ellenkező esetben elértéktelenednek, sablonossá, semmitmondókká válnak, s semmiféle érzelmeket nem keltenek.

A szerény emlékművektől eltérően a nagyméretű emlékműgyűttesek képesek arra, hogy bonyolult művészi tartalmat hordozzanak, s ezeket fokozatosan bontsák ki. Az egyetlen jelentéstartalmú emlékmű-komplexum gondolatilag szegényessé válhat. Nagy teret felhasználó emlékműveknél csupán egyetlen gondolat kifejezése nem elegendő. A téma fejlődése, az eszmei tartalom gazdagodása jól kitapintható olyan létesítményeknél, mint a „Dicsőség Kurgan” Minszk környékén, vagy a Szlovák Népi Felkelés emlékműve Banská Bystricán, Csehszlovákiában.

A testhalom (kurgan) — egyike a legősibb és legismertebb szláv temetkezési formáknak. Ezért amikor a Moszkva—Minszk autópályán haladva messziről elénk tárul a gigantikus „Dicsőség Kurgan”, nagyméretű emlékmű látványára készülünk fel. Középtávról vagy még inkább közelebről szemlélve sajátos jelentőséget kapnak a Kurganon elhelyezett obeliszkek, melyek a frontok egyesítését jelzik, s a dombot körülvevő gyűrű, mely szinte koszorúként helyezkedik el.

Ha felmegyünk a vasbeton lépcsőn a Kurgan tetejére, csak akkor értjük meg a maga mélységében az emlékmű művészi alapgondolatát: a gyűrű alól mint valami tüzelőállás lőrésén át látható Belorusszia, amelytől elestek és helytálltak ezen a helyen.

A Szlovák Népi Felkelés emlékműve (tervezte: D. Kuzma építész) Banská Bystrica főtere közelében áll. Formája rendkívül plasztikus. Középponti része egy óriási, kettévált magra emlékeztet, mely az alsó szintre támaszkodik. Az emlékmű a városkép szerves része, olyan, mint egy régi foglalatú drágakő. Belül bonyolult audiovizuális rendszerben filmeket, dokumentumokat



mutatnak be a Szlovák Népi Felkelésről. A nép bátorságának, tragédiájának benyomása kísér, ha elhagyva a múzeumot leereszkedünk a széles lépcsősoron, mely a város egyik zölddel övezett terére visz. A történelemnek és a mának, az álmoknak és a valóságnak ez a kontrasztja — az emlékmű záróakkordja.

Így tehát minden emlékműnek, mely mintegy zenemű, időben és térben bontja ki a főtémát, megvan a maga előkészítő-bevezető része, csúcspontja és „fináléja”. E klasszikus rendszeren belül minden emlékműnek megvannak a sajátos vonásai, témájuktól és alkotóik szándékától függően.

Az újabb kompozíciós elveknél (melyekről még szólni fogunk) megfigyelhető az egyes elemek közvetlenebb, szabadabb elhelyezési módja, a tér maximálisan jól szervezett és természetes kihasználása. Jó példa erre a litván ablíngai emlékmű, vagy a jugoszláv Bogdan Bogdanovics művei. Kerülnek minden szándékoltságot, dagályosságot, s az alkotásnak a természettel való ősi, rendíthetetlen kapcsolatát húzzák alá.

De itt is jól kitapintható az a kompozicionális elv, mely minden egyes műnél törvényszerűen jelentkezik: az egység, ritmus, sziluett, ellentét meghatározott rendszeressége, a szín- és felületi viszonyok törvénye — melyek nélkül létre sem jöhet az emlékmű. Ezért, úgy tűnik, a „szabad” kompozicionális rendszer is a megszokott művészi törvényszerűségek szerves része. Csupán szabadabban, tágabb értelemben alkalmazza a törvényszerűségeket, gazdagítva elképzeléseinket a művészet lehetőségeiről, elősegítve eredeti, s következőképp nagyobb hatású művek létrejöttét.

A szabályos (klasszikus) kompozíció és a „szabad” megoldások problémája, mellyel elsősorban a „tradicionális” emlegető s kárhoztató művészettörténészek sora az utóbbi években sűrűn foglalkozik, ez a probléma szinte alig létezik. Csupán az alkotás élő folyamata létezik, mely új módszerekkel és művészi megoldásokkal állandóan gazdagítja és szélesíti saját kifejezési lehetőségeit. „Szabályosság” és „festőiség” („szabadság”) az építettörténetben mint ősi művészi kategóriák léteznek, és népszerűségük bizonyos periódusonként változik. Korunk, mely valamennyi eddigi kornál egyetemesebb és sokrétűbb, mindkét előbb említett kompozicionális elv gyakorlati használatára jó példákat szolgáltat. Elsősorban a városépítéssel terén, mely igen közel áll a szobrászi-építészeti együttesek művészi megoldásaihoz. Itt a „szabályosság” és „festőiség” elve nemcsak egymástól elszigetelten, önállóan jelentkezik, állandóan bebizonyítva széles művészi lehetőségeit; de együttesen is megjelennek, kölcsönösen gazdagítva egymást. Az egyetlen, amit újra és újra alá kell húznunk: egyrészt az a kapcsolat, melynek az emlékmű architektúrája s az adott tér megszervezése között lennie kell; másrészt mindennek, s az emlékmű eszmei mondanivalójának a kapcsolata. Ismeretes néhány eset, amikor a külsőségek növelése, nagyítása nemcsak hogy nem segíti elő az emlékmű témájának kibontását, de akadályozza a kifejezést, s természetesen teljesen hozzáférhetetlenek szemlélőjük számára.

Az emlékmű következetes térbeli megszervezése adja azt a fonalat, melyet a látogatók többsége követ. Időnként, úgy tűnik, az alkotók nem fordítanak kellő figyelmet a térbeli elhelyezésre, bár ez nem annyira szembeötlő, mint egy-egy figurális vagy építészeti elem. A tér megszervezése a váz, melyet beborítunk, de mégis benne rejlik az emlékmű belső felépítésének lényege, vezérelve. A szalaszpilsi emlékmű elhelyezési rendszere rendkívül pontos: az emlékművet körülvevő útról nem térhetünk le, nem választhatunk magunknak más utat a szemlélődésre. A mozgás e szigorúan meghatározott rendjében a néző belátja az egész teret, az emlékmű teljes tömegét. A tervezők a szoborcsoportot a legkülönbözőbb nézőpontból és legváltozatosabb viszonylataikban mutatják be. Az emlékmű megközelítése szinte rituális tevékenységgé válik, ahol megvan a maga szerepe a koszorúzásnak, a vesztőhely és a lakonikus múzeumi kiállítás megtekintésének, s olyan fogalmak váltják egymást, mint „anyaság”, „szolidaritás”, legyőzhetetlenség.”

Ugyanilyen szigorúan meghatározott az emlékmű megközelítési módja Buchenwaldban, Terezinban, Majdanekben, Ravensbrünben; a hatinyi és lidicei emlékmű többféle változatban közelíthető meg. Például Hatinyban a „szabályos” és „festői” szervezési elv összekapcsolódik: a bejárati út eleve megszabott, a felégetett falu területén tetszőleges a séta, ezután a temetőhöz és a haláltábor falához vezető út megint csak egyféle mozgási lehetőséget ad.

Itt kitérőt kell tennünk. Ismeretes, hogy az emlékműveket vagy csoportban, vagy anélkül tekinthetjük meg. A csoportos látogatások alkalmával — az emlékmű elhelyezésétől, felépítésétől függetlenül — mindig szigorúan előre kijelölt utat követünk. Ha magunk vagyunk, hangulatunktól, az építmény hatásától vezettetve mozgunk. A néző hangulatát a tervezők általában figyelmen kívül hagyják, s a mű megtekintését egyidejű, megszakíthatatlan folyamattal tekintik. Ez csak akkor fogadható el, ha az emlékmű egyszeri megsejteléséről van szó. De igen sokan nézik meg ugyanazt az emlékművet újra és újra. Ezt főleg a városi emlékművekről, emlékparkokról mondhatjuk el. A már ismert emlékmű hatása, értelmezése lényegében más. Ilyenkor az ember nem követi a következetes haladási irányt, hanem a számára leghatásosabb elemet keresi, ismerkedik a részletekkel, megpróbálja mélyebben megérteni a látottakat. Az emlékparkok látogatója szeret az emlékmű mellett leülni, gondolkodni. Azok az építésszek, akik a „megszakíthatatlan mozgás” purista és ortodox elméletét követik, csaknem szentségtörésnek tartanának egy padot az emlékmű közelében, vagy intímabb terek létrehozását. Ez a szemlélet egyoldalú. A temetőben évszázadok óta állnak padok, fákat, bokrokat ültetnek. Ahhoz, hogy átérizzük egy tény tragikumát vagy heroizmusát, nem feltétlenül szükséges a látogatót aszketikus környezetbe helyezni. Ismerünk olyan emlékműveket, ahol a tervezők, hogy a kemény témát hangsúlyozzák, elvből nem tűrhetik meg a virágot, bokrokat, díszcserjéket. Az eredmény: sivár, monoton hatás. Nem érződik benne a kortársak melegsége a múlt hősei iránt, az a melegség, melyet kőszobrokban igen nehéz kifejezni, de annál könnyebb a kőre helyezett élő rózsával.

Itt kerül előtérbe az emlékművek hatásának kérdése: hogy az embernek lehetőséget adjon a „visszapillantásra”. Az emlékmű konkrét témájának segítségével juthat el mélyebb, filozofikus általánosításokhoz, ahhoz, hogy ne csak az ellenállás hőseinek életéről és haláláról gondolkozzék, de a jelenről, az életéről, erkölcsi elhivatottságáról, a szocialista humanizmusról, a világ szépségéről és értelméről, melyért érdemes harcolni. Másként szólva a háborús és győzelmi emlékművek a szocialista országokban a korszak lelkiismeretét, erkölcsét és eseményeit tükrözik. A monumentális művészetben különösen fontos helyet foglalnak el, mint az élet, a haza, az emberiség nevében született győzelmek tanúi. A mindennapi életüket élő városok, reklámok és olcsó szórakozást ígő vídamparkok zűrzavarában az emlékparkok megteremtik az elnéklődés lehetőségét. Ebben rejlik az emlékműveknek az a mély, nevelő hatása, amelyről ritkán teszünk említést, de amely létezik; s az emlékmű esztétikus környezetének megtervezése segítheti elő, állandó jelenlétét.

Ez a két sík, — a konkrét esemény, melynek az emlékművet szentelték, s a másik, mondhatni „filozofikus” sík, mint a gyakorlat is mutatja, igen sokféleképpen viszonyulhat egymáshoz. Példa erre a jugoszláviai Bogdan Bogdanovics tervei alapján készült emlékmű. Itt előtérbe kerül a „filozofikus” tartalom, míg az esemény, melynek emlékére állították, szimbolikus burkot kap. Meg van fosztva az egyértelműség, az illusztratív jelleg legcsekélyebb vonásától is, s bonyolult asszociatív gondolkodásmódot igényel a megértése.

Az ilyen típusú emlékművek sajátosságai közül az egyik legjelentősebb — a természettel való szoros kapcsolat. Ez annak következtében jöhet létre, hogy a szerző követi a régi mesterek tanítását, akik jól kiválasztva (vagy átformálva) a természetes környezetet,



még inkább hatnak a néző hangulatára, elősegítik az elmélyült gondolkodást.[5]

Bogdanovics szándékosan szigeteli el művét a városi környezettől, közlekedéstől, mindentől, mely kérdéseket vehet fel.[6] Műveit „örök”, „időtlen” anyagból — kőből formálja meg; s nem fedezhetők fel bennük a mai építészet száraz, geometrikus formái, melyek gyakran inkább ellentétben, semmint egységben állnak az emberrel. Egyik művénél (Krusševac) a széles, fűvel borított dombhajlaton fehér köveket helyez el, melyek szárnyukkal csapkodó mesebeli lepkékre emlékeztetnek. A Győzelem Napján ezen a dombon emlékeznek meg a sok ezer, fasiszták által elpusztított emberről. Prilep városban (Macedónia) a partizánemlékmű nagy amfora-urnákból áll. Messziről nézve, mintha óriási virágok lennének. A jaszenoveci haláltábor helyén is (ahol 700 ezer embert öltek meg) szintén egy virág formájú, 28 méteres emlékmű áll. Jellemző, hogy a fényképdokumentumokat s más tárgyi emlékeket őrző múzeum 3 km távolságra áll az emlékműtől. Az, hogy a tényeket nem az emlékmű megpillantásával egyidejűleg, hanem előbb ismerjük meg, fokozza az emlékmű hatását, hiszen nagyobb az emocionális szabadság is.

A B. Bogdanovics emlékművéből hiányzó illusztratív jelleg nem csökkenti az emlékmű gondolati és érzelmi hatását. A fő mondanivaló, mely igen világosan fejeződik ki bennük — az élet győzelme a halál felett, szakadatlan megújulása. A forma választékossága, az esztétikus környezet — szinte az élet halhatatlan szépségének erejével hat, melyért a hősök küzdöttek.

B. Bogdanovics felhasználja a népi kőfaragók formáit, a kő megmunkálásának évszázados hagyományait, s a nép szépről alkotott fogalmát. A részletek dekoratív megmunkálása gyakran improvizatív jellegű, s így élő és népi jellegét kölcsönöz a műnek. Nagy jelentőségűek a népköltészetből és népművészetből vett elemek, melyek elmélyítik az emlékmű tartalmát.[7]

Természetesen a hasonló emlékművek nem helyettesíthetik a „közvetlen” tartalmúakat, azok publicisztikus szenvedélyét, egyértelmű gondolatait, konkrét történelmiségét. De ha az antifasiszta harc sokféle eszközére és szintjére gondolunk, akkor Bogdanovics építészeti poémáinak megtaláljuk a helyét, hiszen kifejezik a nép szabadságszeretét, a hősök hallhatatlanságát.

Hasonló tendenciájú az „Ablinga” emlékmű Litvániában (1972). Népiség, a környezettel való szerves kapcsolat, a litván paraszti szemlélet a jellemzői. Az emlékmű egy kis falu lakóinak emlékére készült, akiket a fasiszták elpusztítottak. Létrehozásának folyamata szokatlan. Litván népi hagyomány, hogy útkeresztezéseknél, falvak határában faragott faszbrotokat állítsanak föl. Harminc litván népművész hasonló módon készíti el Ablinga emlékművét. Harminc tölgyfa oszlopot készítettek el, faragták ki. Vázlatok és előrajzolás nélkül dolgoztak, csupán ihletükre s a népi hagyományra támaszkodva. Minden egyes szobor, melyet egy-egy embernek vagy egy családnak szenteltek, nem portrészerűen, hanem általánosítva ábrázolja az alakokat. A faszbrotokat egy fiatal nyíresben állították fel, az ősrégi Zsvagin-jai városka mellett. Juknevicsuta építésznőnek sikerült minden mesterkélttség nélkül elrendeznie a szobrokat. Ablinga tölgyei olyanok, mint a történelem megdermedt tanúi. Az egyszerű és világos szimbólumok az életről és a halálról, bánatról, gyűlöletről, bátorságról, szerelemről beszélnek. Az országút mellett elhelyezett emlékmű inkább az elmélyült gondolkodásnak, semmint a turisták sietésének ad helyet. Ezért van sajátos helye a többi, nem kevésbé kifejező, de alapjában más típusú emlékmű között. Ablinga művészete, mint minden eredeti népi alkotás, az erkölcsi megtisztulást juttatja kifejezésre. Aki ezt a ma már nem létező falut meglátogatja, eleinte vendég tartózkodásával, majd rokoni figyelemmel s érzékenységgel szemléli az emlékművet. S csak később ismeri fel, hogy hangulatát, gondolatait a plasztikus nyelv, az elrendezés sugallta.

Ha Ablingát vagy Bogdanovics munkáit bizonyos értelemben „homogén” műveknek nevezhetjük, ahol egy, vagy lényegében egy művészeti ág szerepel, úgy az

emlékművek leg többjénél különböző műfajok kölcsönhatásával találkozunk. Ez utóbbi igen jellemző a szocialista művészetre, s nagy távlatai vannak. Az egyes művészetek szintézisének nagy irodalma van, s szükség-telen, hogy e jelenség elméleti alapjaira kitérjünk. Ugyanakkor a gyakorlat azt mutatja, hogy a művészi eszközök szélesítésének a hagyományos és új művészeti ágak kölcsönhatásának tendenciája egyre erősebb.

Legelterjedtebb az emlékművek „megszólatatása.” Harangok, vészjelzők — szerves részeivé váltak bármely építészeti megoldásnak. S nem elhanyagolható művészi-leg sem e hangok emocionális töltése. Jellemző a hatinyi harangok hangja. Először mind együtt szóltak, vészharangként. Később kipróbáltak egy újabb változatot, csöndesen bűgö hangot (kell-e Hatiny lakóinak a féltrevert harang?!). A csöndes harangszó még inkább érezteti a teret, s minden egyes leégett házért, gazdáiért, öregekért, nőkért, gyerekekért szól. Így a harangszó nemcsak összefogja, de individualizálja is az emlékművet.

Így a hatinyi harangoktól az általános benyomás is erősebb lesz, s a „megszólatatás” ötlete jól megfelel az emlékmű egységes elvének. Kár, hogy Hatinyban később visszatértek az eredetileg alkalmazott vészharanghoz.

„Szalaszpilsz elektromos szíve” már másként fogható fel. Lényege: a szívdobogás hangja. Ha elhallgatna a „halottaknak” ez az elektromos szívhangja, az élők szíve is csöndesebben verne, amit nem engedhetünk. Az ötletéhez az is hozzátartozik, hogy e hangok hallatán érzékeljük a másodperceket, amelyet még megélték az élők, de a tábor elpusztított áldozatai már nem.

Sok emlékműnél a főelemmel kapcsolatos a zene, ahol állandóan vagy időszakonként felhangzik. Többnyire klasszikus vagy modern szimfóniák részleteit (ritkábban dal) hallunk. Dűrban vagy mollban megfelelnek az emlékmű „hangszerelésének”, jellegének, ritmusának, érzelmi hangvételének. Itt különösen lényeges az az alapvető gondolat, mely jegyében az emlékmű fogant. Az építészet és a zene törvényszerűségei, mint ismeretes, sok ponton érintkeznek. Ahogyan Vitruvius írta: „Az építésznek mindent tudnia kell a zenéről.”[8] Láttuk, hogy a zenésznek szintén ismernie kell az építészet törvényszerűségeit, hogy megérthesse az emlékmű lényegét, ha zenei részletet választ ki hozzá, vagy éppen témájára zeneművet ír. A művészet egységét — a kollektív alkotásnak ezt a magasabb kategóriáját — nem mindig sikerül megvalósítani. Gyakran még olyan bonyolult, komplex műveknél is hiányzik, ahol építészet, szobrászat, festészet kell, hogy egyesüljön. Meg kell jegyezni, hogy az emlékműegyütteseknél jelenlevő három műfaj közül egyik vagy másik jelentősebb szerepet kaphat a mű stílusának, gondolatának megfelelően. Ellenkező esetben a legjobb alkotás is kieshet a teljes egész egységéből. Lényegében az emlékműegyüttesek egyes elemei között hierarchikus viszony van, mely az alapvető eszmét szolgálja. Ahogyan egy irodalmi műben sem lehetséges önmagában jó vagy rossz figura, s értékei vagy hiányosságai a többi alakkal való kölcsönhatásában nyilvánulnak meg, ugyanígy a bonyolult emlékműegyüttes különálló részei is a művészi kölcsönhatás törvényének rendelődnék alá.

Amint láttuk, a szocialista országokban ilyen elvek szerint épül fel az emlékművek elmélete. Nagy jelentősége van esti megvilágításuknak. Ez „második életet” kölcsönöz a műnek.

E tanulmányban nem szükséges utalni az egyes emlékművek konkrét hibáira, de nem lehet nem észrevenni őket, azt, hogy vannak, és az emlékmű hatását erősen csökkentik. E hibák okai közül utalni kell az alkotófolyamatban résztvevők — építészek, szobrászok, festők, zeneszerzők, kertépítők, irodalmárok (ami az emlékművek feliratát illeti), s mások — nem elég szoros együttműködésére. Gyakran előfordul, hogy külön-külön látnak munkához, vagy csak akkor, ha az alapvető művészi kérdés már eldőlt, s csupán egy másik által már kigondolt és megvalósított emlékmű megmaradt részfeladatába próbálnak bekapcsolódni. A gyakorlat azt mutatja, hogy akkor születet jó eredmény, ha együtt-



működnek, s már a kezdet kezdetén valamennyi bekapcsolódhat a konkrét munkába.

A művészetek kölcsönhatása arra szolgál, hogy valamennyit mint a szocialista művészet állandóan fejlődő összetevőjét önállóan is tanulmányozzuk.

Már korábban említettük azt a tendenciát, hogy egyre több hatalmas, sok építési-szobrászi egységet magába foglaló együttes jön létre. Ide tartoznak a csatatereken, frontvonalakon, partizáncsoportok egyesülési helyén, a hős városokban emelt emlékművek. Velük kapcsolatban igen sok bonyolult gyakorlati-terület-tervezési, építési-művészi probléma vetődik fel.

A kisebb helyi emlékművekhez viszonyítva azonnal fölmerül a befogadás feltétele. Hiszen itt már nem egyidejű, szorosan helyhez kötött műről van szó. Csupán különlegesen szervezett turistacsoportok járhatják be teljesen (vagy éppen repülhetnek el fölötté helikopteren, ami már a befogadás új, „madártávlatból” történő típusát jelenti), mint pl. a Moszkva alatti arcvonal több mint 600 km-es körzete, vagy a Leningrádi Gyűrű esetében. (Dicsőség körút.) Az emberek többsége különböző időben, egyenként ismerkedik az óriási kiterjedésű emlékmű egyes darabjaival. Ezért különösen fontos a mondani-  
való világossága, a stilisztikai egység, az, hogy valamennyi részlet önállót, eredetét tudjon az egészhez hozzáadni, amelynek, mint már említettük, szerves része.

Jól megfelel ennek a követelménynek a Leningrádi Gyűrű. Egyes emlékművei a frontvonal kiélezett pontjain állanak. Lakonikusak, mérsékelték, modern formájuk, s kétségtelenül egységet alkotnak. Ugyanakkor valamennyi egy-egy konkrét tényről mond el. Legjellemzőbb az „Életút” című, a Ladizsszki-tó partjain felállított, szimbolikus emlékmű. Kifejezi mindazt, amit a megszállott városba juttatott segítségről tudunk.

Az emlékműsor hozzásegít, hogy summázzuk időnként nagy intervallumokkal szerzett benyomásainkat, s tudatosan megalkossuk azt a képet, melyet nem foghatnánk át egyetlen pillantással.

A Szovjetunióban a nagy kiterjedésű, monumentális emlékművek prototípusa feltétlenül a XX. század elején készült borodínói csata emlékműve. A századelő korának eszközeivel és esztétikai törekvései szerint alkották meg; inkább földrajzilag hiteles, mint művészileg.

A történelmi hitelességre való törekvés jellemzi a Kijev alatti Kurszko—Orlovski hadművelet emlékére állított óriási művet, s egy sor hozzá hasonló.

Csehszlovákiában a Karpato-dukeli hadművelet emlékműve szintén több elemet tartalmaz. A különböző időben létrejött egyes elemek — Szvidnikben, a Dukelen, a „Halálvölgy”-nél — nem jutottak el a művészi eszközök és formák magas szintjére. Úgy kell vennünk, mint az emlékmű-építés történetének állomásait, melyek egyre gazdagodnak, kifejezőbbek lesznek. Jellemzőek az együttes utolsó darabjai. A kisebb emlékművek mellett (pl. Gránátot tartó kezek) figyelmet érdemel a „Halálvölgyben” folyt tankcsata ábrázolása. A dombos, zöld területen két tankcsoporthoz látunk: német és szovjet — csehszlovák tankokat, ugyanolyan felállásban, mint eredetileg. (A kompozíció tervezője: Andrej Ondik ezredes, maga is a tankcsata részese.) A sárga német tankok (Rommel afrikai hadserege) élesen elválnak a zöld környezettől. Sárga színűek a sűrűn lerakott német aknáknak is. A szituáció természetes, egy kezdődő tankcsata hiteles képe. Minden mozgásban van, a tankok még emlékművé dermedt formájukban is, érezzük a belső feszültséget, dinamikát. Még a piederstálra emelt, az emlékmű elé állított tankok sem halott, kiállítási ócskavas-géproncok, hanem két egymással mérkőző erő.

A csata atmoszféráját tükröző dinamikus kompozíció az emlékművek egyik új tendenciáját képviseli. Természetesen nem tagadja az eddigi, hagyományos művek elvét, de gazdagítja a kompozíciós lehetőségeket.

Az emlékműveknek csupán néhány művészi problémáját érintettük. A gyakorlatban jelentősen több kérdés adódik, s szükséges, hogy tudományos kutatás és vita tárgyává tegyük őket. A szocialista országok tudósainak breszti konferenciája alapot adhat ahhoz az óriási munkához, melyet építészeink, szobrászaink művészeink már több mint 30 éve folytatnak. A szocialista művészet és kultúra fejlődésében az emlékműveknek mint a tömegpropaganda eszközeinek, nagy a jelentőségük. Ki kell fejteni mély meggyőződésünket, hogy találkozásunk, kongresszusunk eredményes lesz úgy elméleti, mint gyakorlati téren.

O. Svidkovszkij  
fordította: Ék Agnes

1 Az építészek feladata, a Nagy Honvédő Háború napjaiban. Az SzSzkSz Építész Szövetsége X. plénumának anyaga. Moszkva, 1942. 57. oldal.

2 Vö. T. Malinyina. Emlékművek elhelyezése és építészeti tervek a Nagy Honvédő Háború idején. Lásd: „A szovjet képzőművészet kérdései” c. köt. Moszkva, 1975.

3 A Szovjetunió Legfelső Tanácsa Elnökének, M. I. Kalinyinnak levele a Szovjetunió Népbiztosok Tanácsa Építészeti Bizottságának Elnökéhez, A. I. Mordvinovhoz, 1943. okt. 14-én. Lásd: „A Szovjetunió Építészete” c. kötetben. Hatodik kiadás, Moszkva, 1944. I. o.

4 El kell azonban ismerni, hogy ezek a típus-émlékművek maguk is a monumentális propaganda „tipikus dokumentumaivá” váltak, s annyira megszokottak, hogy kicsérélésük nem minden esetben volna helyesíthető.

5 B. Bogdanovics csupán a fő, általánosított mondanivaló

szemszögéből formálja meg művét. Bebizonyítja, hogy az emlékmű egyes elemei kapcsolódnak a táj természetes környezetéhez, s a munka során kijelöli a részleteket, melyeket aztán munkatársai faragnak ki a természetes kőtömbből.

6 Gyakran autók mentén helyezik el az emlékműveket. Az állandó forgalom zavarja a szemlélődést, s ez komoly hiba lehet. Legjobb az, ha 100 vagy még több m távolságra áll az emlékmű a forgalmas utaktól.

7 Pl. az egyik szimbolikus faragvány — virág, a nő szimbólumaként; két kard, mely testvéreket szimbolizál, s őket védelmezve egy ház és a nap — a haza szimbóluma. Időnkint ugyanaz az ábrázolás más és más szimbolikus jelentést kaphat. Így a kigyó kövön, ágyú ábrázolva a rosszat, de más esetekben a ház védelmét vagy bölcsességet jelent stb.

8 M. Vitruvius Pollion. Az építészetéről. Ford. V. Bazsenova, 1970. I. köt. I. fej. 41. o.



Két kiemelkedő művészegénység munkássága tüköri legvilágosabban a XVI. századi holland művészet fejlődésének irányát: Lucas van Leydené és Hendrik Goltziusé. Az előbbi a század elején a németalföldi hagyományok és az olasz reneszánsz eredmények szintézisével újjalakította a későgotikába merevedett festészetet és grafikát. Az utóbbi mester a század végén és a XVII. század elején — ugyancsak az olasz művészet formanyelvének felhasználásával — olyan alkotásokat hozott létre, amelyek a nemzeti, realista művészet újjászületésének alapjait képezték.

Mindketten átmeneti periódusban működtek és ennek következtében a rajz különösen nagy jelentőségre tett szert művészetükben, alkalmasabb eszköz lévén a kísérletezésre, mint a festészet. Goltzius is — Lucas van Leydenhez hasonlóan — kora legjelentősebb rajzolóinak és rézmetszőinek egyike volt. Minden új művészi hatásra érzékenyen reagáló művészegénység, aki alkotó módon járult hozzá egy-egy új művészi törekvés megvalósításához. Széles körű érdeklődése és mély humanista műveltsége tükröződik rajzaiban, amelyek között finom, miniatűrszerű, ezüstvesszővel készült arcképek, valóság-hű állat- és növénytanulmányok, a metszetek hatását keltő ún. Federkunststück-ök, mitológiai és bibliai témájú, gyors kompozícióvázlatok, gondosan kidolgozott metszetelőkészítő rajzok, komponált és valóság-hű tájábrázolások, ideálportrék és antik valamint más mesterek művei utáni másolatok ismeretesek. Jóformán minden témakörnek megfelelően más-más modorban rajzolt és egész oeuvre-jében a realista és idealizáló ábrázolásmód közötti hullámvázis figyelhető meg. Csaknem ötvenéves működése alatt több stílusváltozás következett be, de azok közül kettő volt igazán jelentős. A Karel van Mander által Bécsből hozott Spranger-rajzok ösztönözték valóság-idegen, dinamikus-ornamentális rajzstílus kialakításában, amelynek óriási hatása volt nemcsak a haarlemi, hanem az utrechti és amszterdami mesterek körében is. Goltziusnál ez a túlhajtott manierista stíluskorszak nem tartott sokáig. Az itáliai út nagy fordulatot eredményezett, és ez a második változás volt a döntőbb jelentőségű a későbbi fejlődés szempontjából is. Az antik szobrászat és a későreneszánsz mesterek műveinek hatására művészetében a klasszicizáló tendenciák kerekedtek felül: 1590 után készült rajzaiban kiegyensúlyozott kompozíció, a formák egyszerűsödése és a valóság-idegenek szaporodása figyelhető meg. A mitológiai és bibliai témájú ábrázolásoknál az idealizáló tendencia és a valóság-megfigyelés egyensúlya alakult ki, az arcképrajzokon, az állat- és növénytanulmányokban a realista szemléletmód kerekedett felül. Idealizáló tájrajzain Breughel és Tiziano, ideális portréin Dürer, Hans Baldung Grien és Lucas van Leyden hatása érvényesült. Zsenialitásának egyik jellemvonása, hogy az északi és olasz hagyományokat merész újítások céljára használta fel: késői alkotásaiban a manierizmus túlhaladásával olyan újfajta művészetet alakított ki, amelyben a monumentális, idealizáló felfogás fokozott valóságábrázolással párosult.

A művész e legfontosabb, késői korszakának alaposabb megismerését, a későmanierizmusból a realizmusba

való átmenet módozatainak elemzését segíti elő újabb, eddig ismeretlen műveinek felfedezése. Két új rajzának publikálásával kívánom gazdagítani késői oeuvre-jét, amely jóformán minden műfajban nagy mértékben hozzájárult a XVII. századi holland realizmus kibontakozásához.

A gazdag németalföldi gyűjteménnyel rendelkező braunschweigi Herzog Anton Ulrich Museum grafikai anyagában az ismeretlen rajzok között található egy nagyméretű, sokalakos kompozíció, amely a nászra készülő Marsot és Venust ábrázolja a három grácia és számos puttó társaságában. [1] (1. kép) A rajz jórészt fekete krétával készült, csak az arcokon látható kevés vörös kréta, továbbá — főként a háttérben — világos tus lavírozás és némi fedőfehér.

Már a rajzra vetett első pillantás meggyőzőtt arról, hogy a kitűnő kvalitású, sokalakos kompozíció Goltzius műve, annyira jellegzetes az alakok típusa és a rajz-



1. H. Goltzius: Mars és Venus (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum)



stílus. Legközelebbi analógiájaként az 1599-ből való Venus, Ceres és Bacchus (Brüsszel, Musée des Beaux-Arts, de Grez gyűjt.) (2. kép) és ennek egy későbbi, leningrádi változatát, továbbá az 1606-ban készült Ádám és Éva a paradicsomban (Windsor Castle) című rajzát említhetjük.[2]

Goltzius művészetében a különböző akttípusok elég világosan tükrözik művészi fejlődésének különböző fázisait, így a rajz datálásánál az alakok vizsgálata megbízható kiindulópont. A brüsszeli rajz aktjainak karcsú arányaival, kecsességével és a testfelület márványszerűségével szemben a braunschweigi lap alakjai valóságosabb testarányúak, mozdulataik elevebbek, természetesebbek, ami mind az 1590-es éveknél későbbi készülési időpontra utal. Az aktok legközelebbi analógiáit az 1600-as évek első felében készült műveken találjuk. Tehát attól az időponttól kezdve, hogy egyrészt a valóság-megfigyelés fokozottabb szerepet játszott alkotó munkájában, másrészt ezzel párhuzamosan nagyvonalúságra és idealizálásra törekedett. Mindezek az ismérvek a braunschweigi rajz alakjaira is érvényesek, így a mű készülési idejét az 1599-ből való brüsszeli és az 1606-ból származó windsori rajzok közötti időpontra, pontosabban 1602–1605 tájára tehetjük.

Goltzius a szerelmeskedő Marsot és Venust korai korszakában kétszer ábrázolta: 1585-ből való rajza (holland magángyűjtemény) után rézmetszetet is készített.[3] Öt évvel később kiadott, mitológiai szerelmespárokat ábrázoló sorozatában szintén szerepelt egy Mars és Venus ábrázolás, erről azonban ma már csak Jacob Matham rézmetszete alapján alkothatunk fogalmat.[4] Az első rajz még teljesen Spranger bővöletéről tanúskodik, a későmanierizmus extrém stílusjegyei jellemzik. Az 1590-ből származó kompozíció már a manierizmus szélsőséges törekvéseitől való elszakadás jelét mutatja.



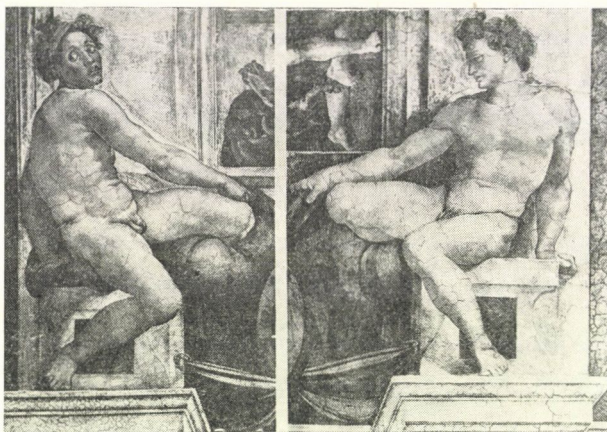
2. H. Goltzius: Ceres és Bacchus (Brüsszel, Musée des Beaux-Arts)

Azt a fejlődést, amelyet Goltzius az 1600-as évek elejéig megtett, mi sem jelzi jobban, mint e hasonló témájú kompozícióknak a braunschweigi rajzzal való összevetése.

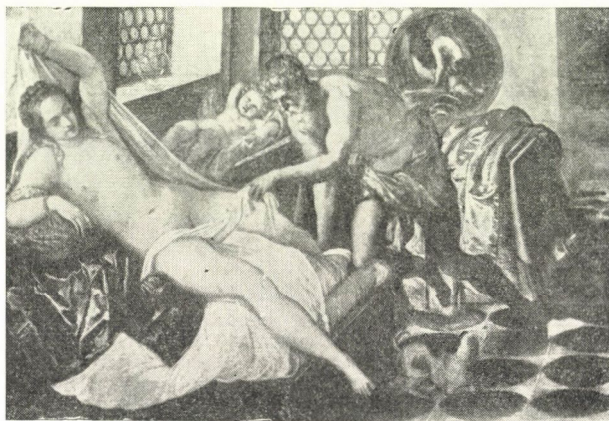
Az olasz reneszánsz és az északi szépségeszmény ötvözetét mutató, kifejező mozgású alakok és a harmonikus, jól áttekinthető kompozíció a megelőző évtized sokféle művészi hatásának és sokirányú kísérletezéseinek leszűrődését és új művészi törekvés megindulását jelzik. Goltzius 1600 után készült művei között kevés a sokalakos kompozíció, csupán Szent Katalin misztikus eljegyzését (Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett) és Adonis születését (Amsterdam, Rijksprentenkabinett)[5] ábrázoló rajzai ilyenek. Ezek azonban az alakok harmonikus elrendezése és a kompozíció kiegyensúlyozottsága szempontjából elmaradnak a braunschweigi rajz mögött. Goltziusnak nem volt erős oldala a komponálás, így a braunschweigi rajz ebből a szempontból is kiemelkedő jelentőségű. Az alakok kiszámított elrendezése, a változatos, lendületes mozdulatok és gesztusok a kompozíciónak fokozott ritmzust kölcsönöznek, mely a lekerekített, lágyan futó körvonalak kellemes konszonanciájával párosul. Mindez nem csupán mozgalmasság, eleveenség hatását kelti, hanem a ritmus és melódia képzőművészeti kifejezése révén bizonyos zeneiség képzetét is eredményezi. Az előtérbe tömörített és ezért kissé reliefszerűen ható kompozíció a ritmikusan rendezett, harmonikus mozdulatú alakokkal olasz párhuzamokat idéz. Elsősorban Tintoretto néhány olyan remekművére gondolunk, mint a Zenélő nők (Drezda, Gemäldegalerie) vagy a Három múza (Hampton Court) című festmények,[6] amelyeken a zeneiség kifejezése erőteljesen jut érvényre. Goltziusnak Velencében és általában itáliai útja során alkalma lehetett e nagy mester műveinek tanulmányozására, megcsodálhatta műveinek sajátos, ritmikus komponálási módját és alakjai mozdulatainak tökéletes harmóniáját. Goltziusnak Tintoretto művészetéhez fűződő kapcsolatában az a lényeges, hogy nem valamiféle külsőséges motívumátvételen alapuló hatásról van szó, hanem elvontabb, a művészi koncepció lényegét érintő rokonságról. Ez persze nem jelenti azt, hogy a korszak általános művészi alkotómódszerének megfelelően nem használt fel bizonyos, idegen művekből vett motívumokat. Így nem kétséges, hogy Mars dinamikus mozdulatú alakjának ihlető forrása Michelangelo sixtinabeli „Ignudo”-i voltak. Nem ismerünk ugyan Goltziustól a Sixtina mennyezetfreskójáról készült rajzmásolatokat, de valószínű, hogy ott is alapos tanulmányokat folytatott. Mars alkata és mozdulata különösen arra a két ifjúra emlékeztet, amelyek az Erithraea-i sybilla fölött láthatók.[7] (3. kép) Alakjainak ábrázolásánál mindig nagy gondot fordított a mozgás érzékeltetésére, így még ülő alak ábrázolásánál is maximális mozgás kifejezésére törekedett, s hol találhatott volna e célkitűzéséhez megfelelőbb előképet Michelangelo sixtinabeli alakjainál?

Karel van Mander írja: „Amikor Goltzius megjött Itáliából, a szép olasz festményeket oly tartósan emlékeztetbe véste, hogy azokat mindig maga elé tudta idézni. És így eltöltötte Raffael édes bája, Correggio sajátos lágyága, Tizian erőteljes fény-árnyék ellentéte, Veronese és a többi velencei mester szép selymes fényű kelméinek anyagszerűsége, és a németalföldi képek nem tudták többé teljesen kielégíteni.”[8] Ezek az itáliai élmények még egy évtized múltán is elevenen élhettek benne, mivel újabb, Hollandiában látott olasz művektől kapott impulzusok és saját olaszországi vázlatai segítették a régi benyomások frisségének megőrzésében. Az idegen művekből kapott impulzusok mellett azonban valóságmegfigyelésének eredményei is számottevők. Jóllehet Mars alakja idealizált és ábrázolásmódja a korábbi rajzokéhoz képest nagyvonalúbb, egészében mégis természetesebbnek hat valószerűbb arányai, könnyed, eleven mozdulata és finom átmenetekkel érzékeltetett, erőteljes plaszticitása révén. Ruhátlan alakokat ábrázoló kompozícióit feltehetőleg beható modelltanulmányok előzték meg, amelyekből azonban igen kevés ismeretes. A kész műveken látható alakok





3. Michelangelo: Ignudi (Róma, Sixtusi kápolna)



4. Tintoretto: Vulkan meglepi Marsot és Venust (München, Alte Pinakothek)



5. H. Goltzius: Jupiter és Antiope (Utrecht, Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit)

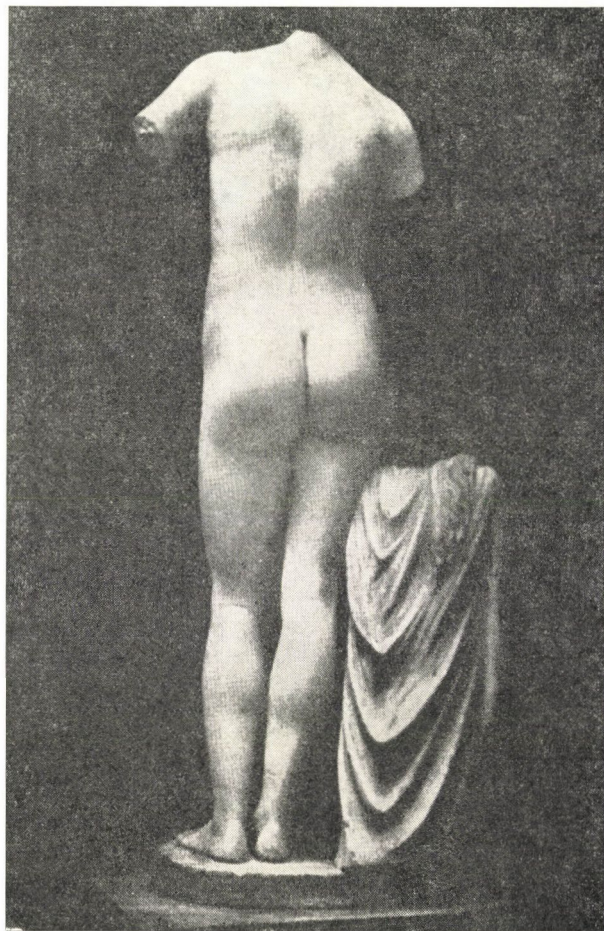
már absztrahált művészi koncepció eredményei, amelyeknél az olasz példaképek hatása a természettanulmányokkal ötvöződött.

A fekvő Venus kecses mozdulatú alakja ismét tinto-  
retteszk reminiscenciákat idéz. A nőalak félig fekvő,  
félig ülő helyzete és kartartása Tintoretto Venusára  
emlékeztet a Vulkan meglepi Marsot és Venust című  
képen (München, Alte Pinakothek).[9] (4. kép) E rokonsá-

got talán véletlennek tarthatnánk, ha Goltziusnak egy má-  
sik, Jupiter és Antiope című műve (Utrecht, Kunsthisto-  
ricsh Instituut der Rijksuniversiteit) [10] (5. kép) nem mu-  
tatna ugyancsak bizonyos kompozíciós és motivális hason-  
lóságot Tintorettonak ezzel a festményével. Így azonban  
feltételezhetjük, hogy Goltzius közvetlenül vagy másolat-  
ból ismerhette a nagy velencei mesternek ezt az alkotá-  
sát. Mindhárom ábrázolás nőtípusa különböző: Tinto-  
retto elegáns, nyulánk nőalakja mellett a braunschweigi  
rajz Venusa gracilisnek, babaszerűnek hat, míg késői,  
1612 körüli Antiope alakja már a realista törekvések  
kibontakozására utal. Goltzius csak az alak helyzet- és  
mozdulatmotívumának kiválasztásánál igazodott az  
olasz mintaképhez, különben sajátos, egyéni művészi  
elképzeléseit követte.

A három grácia ábrázolásának igen gazdag, sokrétű  
előzménye található az olasz művészetben: festmények,  
rajzok, érmek formájában.[11] Ezek nagy része antik  
előképekre vezethető vissza. A braunschweigi rajzon  
a karcsú, nyulánk, de mégis telt alakú, háttal ábrázolt  
grácia, a kompozíció legharmonikusabb figurája, klasszi-  
kus szépségű arányaival, nagyszerű tartásával oly közel  
áll a kyrenei Venus szoborhoz, (6. kép) illetve a sienai  
három gráciát ábrázoló szoborcsoporthoz,[12] hogy vala-  
melyikük közvetlen hatására kell gondolnunk. Az alakból  
áradó gyengéd nőiesség és elfogulatlan báj természetesen  
elképzeltetetlen a raffaelloi női szépségideál ismerete  
nélkül. A lendületes, hullámzó, stilizált körvonal szintén  
az olasz vonalkultúra, közelebbről a Raffaello-iskola  
ösztönző hatását feltételezi.

Amint a XVI. századi németalföldi művészet egé-  
szének legjelentősebb problematikája az olasz művészet  
receptiója volt, úgy Goltzius művészetében is, különö-



6. Kyrene-i Venus (Róma, Museo Nazionale)

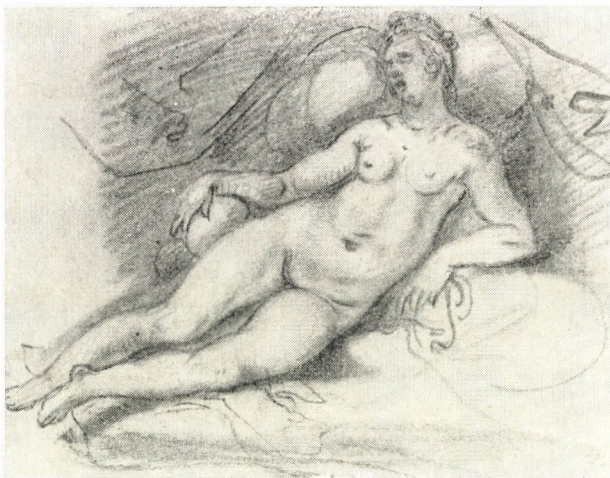


sen olasz útja óta, ez volt az egyik legfontosabb tényező. Reznicek az 1591–1600 közötti korszakának stílusát „széles bázison alapuló neo-reneszánsznak” nevezte el, utalva arra, hogy a későmanierizmusból kibontakozva művészetét az olasz és északi művészi eredmények alapján formálta üjjá.[13] Ez időben készült rajzainak egy része még különböző mesterek stílusában készült imitációk voltak.

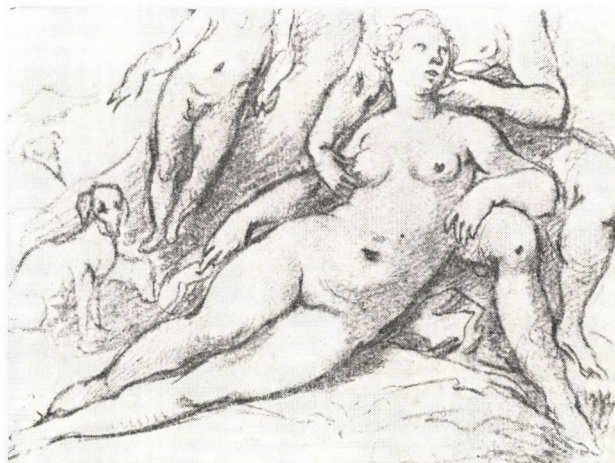
1600 után az olasz művészethez való kapcsolatában is új szakasz következett. Az olasz orientáció Goltzius késői korszakában leginkább mitológiai és vallásos kompozícióiban érvényesült. Ezeknek a műfajoknak a keretén belül fejlődése sok tekintetben a Carracciakéhoz hasonlítható. Ő is a reneszánsz mesterek művészetéből kiindulva szakadt el a későmanierista művészi ideáltól és alakította ki új, monumentalitásra, idealizálásra és egyben fokozott életszerűsége mutató stílusát. Az arckép területén az olasz orientáció sokkal áttételesebben mutatkozott; a részletező valóságábrázolást 1600 után a reális és idealizáló szemlélet ötvöződéséből született stilizált, monumentalitásra hajló, nagyszerű arckép-művészet váltotta fel. Jóllehet olasz ösztönzések figyelhetők meg tájrajzművészetében is, mégis ebben a műfajban jutott el leginkább olyan eredményekhez, amelyek közvetlenül megelőzték a holland realista tájkép kibontakozását. A braunschweigi Mars és Venus rajzot Goltzius késői korszakának e különféle aspektusokat mutató, sokoldalú együttesében kell elhelyeznünk. E kvalitásos, több szempontból is kiemelkedő jelentőségű alkotása annak a fejlődésnek jelezte kezdetét, amely az ezután következő 10–12 évben bontakozott ki.

\*

A drezdai grafikai gyűjteményben a XVII. századi németalföldi rajzok között egy sorozat vörös krétával készült, Dirk van der Lissének tulajdonított női akt-rajz található. Ezeknek, a csak némi motívumeltérést mutató rajzoknak a sorozatából egy lap kitűnő kvalitásával és Dirk van der Lisse stílusától eltérő sajátosságaival tűnik ki.[14] (7. kép) Ez az ugyancsak vörös krétával készült rajz könyökére támaszkodó, ruhátlan, fekvő nőalakot ábrázol, környezetéből a kerevet és a kétszárnyú függöny csak egészen vázlatosan jelzett. Erőtéljes, de lágy kontúrok zárják körül az arányos, harmonikus testet, amelynek rajza csak a lényeges, leegyszerűsített formákra szorítkozik. A sötétebb tónusú háttér előtt ábrázolt akt puha szatirozással jelzett árnyékolása, finom fény–árnyék átmenetei jól érzékeltetik az alak plasztikus formáit. Az akt az olasz reneszánszból levezethető női szépségesszményt testesíti meg, a fej viszont a németalföldi manieristák jellegzetes típusát követi. A rajz



7. H. Goltzius: Fekvő nő (Drezda, Kupferstichkabinett)



8. H. Goltzius: Venus és Adonis (egykor Arnheim, magángyűjtemény)



9. H. Goltzius: Venus szatirokkal (Wien, Albertina)

egyéni stílussajátosságai Goltzius művészetére vallanak, a nőalak az ő késői aktrajzaival mutat szoros kapcsolatot. A drezdai rajz legközelebbi analógiájaként az elveszett és ma már csak fényképről ismert Venus és Adonis (egykor Arnheim, Ver Huell gyűjtemény)[15] (8. kép) című rajzot említhetnénk, amely Goltzius schleissheimi ugyanezen témájú festményével hozható összefüggésbe.[16] A két rajz összevetése nem hagy kétséget afelől, hogy azonos kéz művéről van szó, oly nyilvánvaló a két nőalak típusának, az egyes részletformák rajzának, a hangsúlyos, kissé stilizált kontúroknak és a belső rajz megoldásának azonossága. Ugyanígy igen közel áll rajzunkhoz a Venus szatirokkal című bécsi rajz (Albertina),[17] (5. kép) amely Goltzius két, Jupitert és Antiopét ábrázoló képéhez kapcsolódik. (Az egyik az utrechti Rijksuniversiteit, a másik a Louvre tulajdonában.)[18] Az első festményen 1612-es, a másikon 1616-os évszám látható, amelynek alapján a bécsi rajzot is a mester késői művei közé kell sorolnunk.

A drezdai rajz az ábrázolt motívum tekintetében Goltzius egyik késői képéhez, az amszterdami Rijks-museumban levő Vertumnus és Pomona című festményhez hasonlít.[19] A képen az 1613-as évszám és szignatúra látható. A két alkotáson az alakok tartása és a részletformák nem azonosak; éppen olyan mértékű eltérések mutatkoznak itt is, mint a másik két fentebb említett rajz és a hozzájuk kapcsolható festmények között. Feltelezhető, hogy Goltzius egy-egy képéhez több, kisebb-nagyobb eltérést mutató kompozícióvázlatot készített, amelyek közül talán egy sem egyezett meg teljesen a ki-



vitelezett festménnyel. E vázlatok közül nagyon kevés maradt fenn; a késői, mitológiai képekkel teljesen azonos kompozícióvázlat pedig egy sem került elő.

E késői vázlatok jellegzetessége, hogy ezeken az alakok idealizáltabbaknak, stilizáltabbaknak hatnak, mint a hozzájuk kapcsolódó festményeken. Ez a sajátosság egyrészt a kompozícióvázlatok jellegéből adódik, ugyanis ezeken a művész csak a leglényegesebb motívumok nagyvonalú rögzítésére törekedett, így a rajz elvontabbnak hat a részletesebben kidolgozott és a több valóságmegfigyelést mutató képpel szemben. Másrészt e vázlatokon világosabban érvényesül az olasz hatás, ezért is tűnnek idealizáltabbaknak a festményeknél. Goltzius ugyanis a németalföldi művészetben akkor még nem nagy múltra visszatekintő mitológiai aktábrázolásoknál olasz előképekre támaszkodott. Említett, késői aktrajzain (Venus szatírokkal, Venus és Adonis, továbbá Fekvő nő című drezdai rajzán) Tiziano Venus kompozícióinak hatása figyelhető meg. A nagy velencei műveiből merített ösztönzésről mindeddig csak Goltzius tájrajzaival, illetve tájmetszeteivel és néhány vázlatrajzával kapcsolatban emlékeztek meg. Tiziano Venus ábrázolása és Goltzius aktrajzai közötti motívumegyezések alapján azonban fel kell tételeznünk, hogy a XVII. század második évtizedében, amikor érdeklődése különös intenzitással fordult a női aktábrázolás felé, ismét Tiziano művészetéből merített inspirációt.

Goltzius bécsi aktrajzán a nőalaknak nemcsak a típusa, beállítása, láb- és kartartása hasonlít Tiziano Rodrigo megszabadítja Angelicát című bayonne-i rajzán (Musée Bonnat), [20] (10. kép) illetve az erről készült Cornelis Cort-féle rézmetszeten [21] látható Angelicára, hanem olyan kis részletekben is, mint az arctípus és a hajviselet, egyezés mutatkozik. Mindez pedig arra mutat, hogy Goltzius kompozícióvázlatához Cort metszetének közvetítésével Tiziano művészetéből merített inspirációt.

Csaknem ilyen mértékű szoros kapcsolatot állapíthatunk meg Goltzius Venus és Adonis rajza és Tiziano



11. Tiziano: *Venus a lantjátékokkal* (New York, Metropolitan Museum)

Venus a lantjátékokkal című, két változatban fennmaradt festménye között. (New York, Metropolitan Museum, (11. kép) Cambridge, Fitzwilliam Museum.) [22] A drezdai rajzot nem fűzi ugyan ilyen egyértelmű rokonság valamelyik ismert Tiziano alkotáshoz, kétségtelennek tűnik azonban, hogy itt is a nagy velencei mester Venus festményeinek motívumai hathattak rá. E motívális rokonságon túlmenően azonban lényegesebb az a művészi ösztönzés, amelyet Goltzius Tiziano festményeiből kapott — elsősorban — a női akt érzéletes, élettel ábrázolása szempontjából. Goltzius művészetében a fejlődést ebben a vonatkozásban könnyen lemérhetjük, ha e három aktrajzát néhány korábbi lapjával — mint például a két brüsszeli akttanulmány — (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten és Koninklijk Bibliotheek) [23] hasonlítjuk össze. A korábbi lapokon az alakok a későmanierista szépségideálnak megfelelően nyulánkak, vékonyak, a márványszerű testfelület inkább szoborra, semmint élő emberi testre emlékeztet. A késői női aktok ezzel szemben erőteljesebbek, a valóságos emberi arányokhoz közelebb állók, de ábrázolásmódjuk plasztikusabb, érzékletesebb, több valóságmegfigyelést tételez fel. Ezek a sajátosságok összhangban állnak Goltzius késői korszakának realista törekvéseivel.

A természet utáni női aktábrázolás Németalföldön még ebben az időben is ritka volt, így ezeknél az ábrázolásoknál inkább kellett Goltziusnak idegen előképekre támaszkodnia, mint más témájú ábrázolásai esetében. Eddig ismert női aktrajzai között csupán egy olyan lap ismeretes (amerikai magántulajdonban), [24] amelyről feltételezhető, hogy közvetlen természet után készült. Kétségtelen azonban, hogy késői vázlatrajzain a valóságmegfigyelés sokkal nagyobb szerepet játszott, mint korábbi korszakában és Tiziano alkotásai is ebben az irányban segítették fejlődését. [25]

Gerszi Teréz



10. C. Cort, Tiziano után: Részlet a Rodrigo megszabadítja Angelicát című rézmetszetről

## JEGYZETEK

1 „Ismeretlen németalföldi mester”: Mars és Venus. Fekete és kevés vörös kréta, szürke lavírozás, fedőfehér. 737 × 408 mm. Ltsz. 9341. Ezúton is köszönetet mondok Rüdiger Klessmann direktornak és Ch. von Heusingernek a küldött fényképért és a publikálási engedélyért.

2 Reznicek, E. K. J.: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Utrecht, 1961, K. 127, A. 337, K. 128, A. 387, K. 105, A. 417.

3 Reznicek i. m. K. 105, A. 47.

4 Hollstein, F. W. H.: Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts. Amsterdam, é. n. VIII. 223.



- 5 Reznicek i. m. K. 76, A. 372, K. 111, A. 376.
- 6 Bercken, E. von der — A. L. Mayer: Jacopo Tintoretto. München, 1923, II. 41, 99. kép.
- 7 Tolnay, Ch. de: Michelangelo. II. The Sistine Ceiling. Princeton, 1949. 95, 96. kép.
- 8 Mander, Karel van: Das Leben der niederländischen Maler. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. München, Leipzig, 1906. II. 251.
- 9 Bercken—Mayer i. m. 2. kép.
- 10 Hirschmann, O.: Hendrick Goltzius als Maler. Haag, 1916, 82; 28. kat. sz. 12. kép.
- 11 Salis A. von: Antike und Renaissance. Erlenbach, Zürich, 1947, 153—.
- 12 Salis i. m. 45/a, 49/b, c. kép.
- 13 Reznicek, i. m. 99.
- 14 „Dirk van der Lisse”: Fekvő nő. Vörös kréta, 193 × 250 mm. (left. sz. nélkül)
- 15 Reznicek i. m. K. 108, A. 445.
- 16 Hirschmann i. m. Kat. sz. 21, 10. kép.
- 17 Reznicek i. m. K. 124, A. 444.
- 18 Hirschmann i. m. Kat. sz. 28. 12. kép. — Michel. E.: Catalogue raisonnée. Peintres flamandes. Paris, 1953. Kat. sz. 4107. 75. kép.
- 19 Hirschmann i. m. Kat. sz. 16, 9. kép.
- 20 Pallucchini, R.: Tiziano I—II. Firenze, 1969 Kat. sz. 570.
- 21 Bierens de Haan, J. C. J.: L'oeuvre gravé de Cornelis Cort graveur hollandais. La Haye, 1948. Kat. sz. 222, 57. kép.
- 22 Pallucchini, i. m. Kat. sz. 477, 478.
- 23 Reznicek i. m. K. 248, 247; A. 394, 395.
- 24 Reznicek i. m. K. 446; A. 334.
- 25 Cikkem braunschweigi rajzzal foglalkozó része Ein spätes Prachwerk von Goltzius cimmel az „Album Amicorum J. G. van Gelder” kötetben (The Hague, 1973, 124—), a drezdai rajz publikációja pedig a Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek-ban jelent meg (1973, 49—59) „Goltzius und Jan Müller: Beiträge zu ihrer Zeichenkunst” cimmel.



Szigetvár nagyközség egyike azoknak a kevés számú helységeknek, ahol a legváltozatosabb rendeltetésű török műemlékeinket tartjuk számon.

Az egyházi és világi emlékek közül a legproblematisabb épületünk a várudvarnak súlypontjában álló dzsámi, amely téglalakú alaprajzával teljesen eltér az eddig ismert hazai központos elrendezésű mohamedán egyházi emlékeinktől.

Az OMF kitűnő szakembereit dicsérik az utóbbi évek folyamán történt mintaszerű feltárási és helyreállítási munkák, amelyek alkalmával számos problémára kaptunk feleletet. (Építész: Erdei Ferenc.)

Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy jelen esetben pontosan ismerhetjük műemlékünk építéstörténetét. A dzsámi építési ideje a vár bevétele utáni napokban kezdődött és hihetetlenül rövid három hét alatt befejeződött. (1566. IX. 28.) A dzsámit a közel ötven évig uralkodó Szülejmán szultánról (1520—1566) nevezték el, aki pár nappal a vár bevétele előtt, feltehetően agyvérzésben halt meg hirtelen. (1566. VIII. 7.)

Érdemes itt megemlítenünk, hogy Szigetvár nevét a törökök is megtartották és használták. (آسك)

Szigetvár ostrománál jelenlevő Musztafa Szelaniki török történetíró mint szem- és fültanú részt vett azon a tanácskozáson, „ahol a vezérkar elhatározta, hogy az összelőtt várat teljesen újjáépítik, sőt egy dzsámi építéséhez is hozzáfognak.” [1] A vár és a dzsámi, majd a szultáni sírkápolna (türbe) építésének irányításával megbízták a tragikus végű budai pasát, Szokollu Musztafát (1566—1578), akinek működését — szokás szerint — emléktáblával örökítették meg. Egy évszázad múltán is a budai pasára emlékeztette Evliyát „a furfanggal és ördögösséggel készült várkapu” jobb oldalán álló torony falába illesztett fehér emléktábla, amelyről a következő sorokat jegyezte fel:

„Ilyen tornyot épített a Sahnak segítségével Musztafa pasa Isten kegyelméből.

A tornyok Alburzhoz hasonlókká lettek.

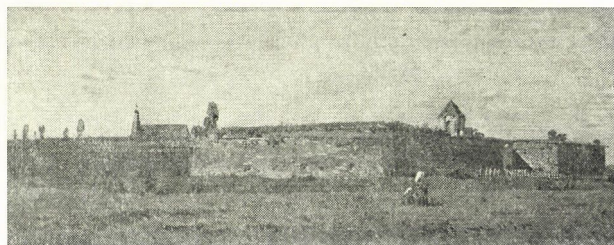
Mindegyike egy-egy erős vár (1574)” [2]

Szigetvár első mohamedán templomát 1566-tól a vár önkéntes feladásáig, 1689-ig, tehát 123 évig használták vallási célokra a mohamedán hívők.

A török világból ez ideig egyetlen szűkszavú leírás maradt reánk 1664-ből, tehát közel száz évvel a dzsámi építése után. Ezt a pársoros leírást Evliya Cselebi (1611—1681) világutazó hagyta reánk, aki lóháton utazgatva Szigetvárotra is megfordult. Evliya szerint a vár területén épített „kis ólomtetejű dzsámit, amelyet Szülejmán szultánról neveztek el, nagy sokaság látogatta”. [3]

Zrínyi Miklós (1620—1664) a költő és hadvezér által kezdeményezett ún. „téli hadjárat” (1663—1664) alkalmával felperzseltette ugyan a behódolt Dunántúl városait és falvait, de Szigetvárt — ágyúk hiányában — meg sem kísérelte megostromolni.

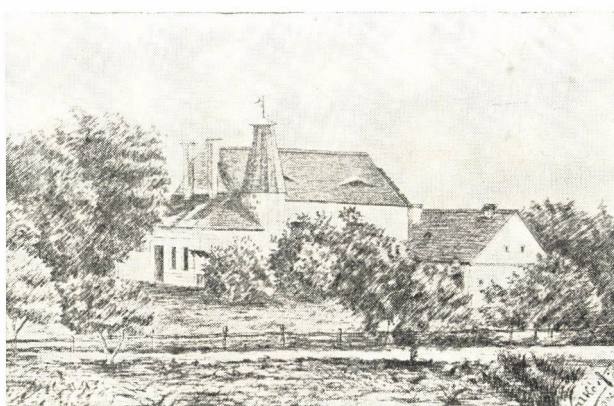
Zrínyi csapatai felégették ugyan a vártól egy ágyúlövénnyire fekvő Turbék erősséget, de Szülejmán szultán síremlékében nem okoztak kárt, csak az ott rekedt



1. Mészöly Géza: Szigetvár 1871



2. A vár keleti homlokzata és a dzsámi 1867



3. Valkó: Dzsámi 1902



egyházi személyeket a „hótikat” (hodzsa) hányták kard-élre.[4]

A következő évben Szülejmán fia, II. Szelim (1566—1574) teljes egészében helyreállította „a szent sír” körül felegetett palánkot, amelynek nagyságáról és épületeiről tájékoztat Esterházy Pál vázlatos tollrajza.[5]

A téli hadjárat után közel egy emberöltőig mély csend borult Szigetvárra és környékére.

Buda visszavívása (1686. IX. 2.) után gyorsan peregetek le az események: a dunántúli várak és városok egymásután kerültek a császáriak kezébe. Csak Kanizsa és Szigetvár török őrsege tartotta magát. Az utóbbi vár török őrsege és az ott összezsúfolt külváros lakosságának kiéheztetésére alapozott, másfél évig tartó ostromzár-ral a császáriak kikényszerítették a vár önkéntes feladását.[6]

A vár és a város épületei, továbbá ezek berendezési tárgyai úgyszólván puskalövés nélkül teljesen épen kerültek a császáriak birtokába. A török őrseg Hasszán parancsnokkal az élen 1689. II. 13-án vonult ki a várból az erősség keleti oldalán elterülő tisztásra, ahol teljes egy hónapig várakozott az elszállítására. A vár új parancsnoka, a hírhedt Gabriele di Vecchi, egyike volt azoknak a harácsoló, kapzsi császári tiszteknek, aki az elhagyott javaknak nagy kedvelője volt.

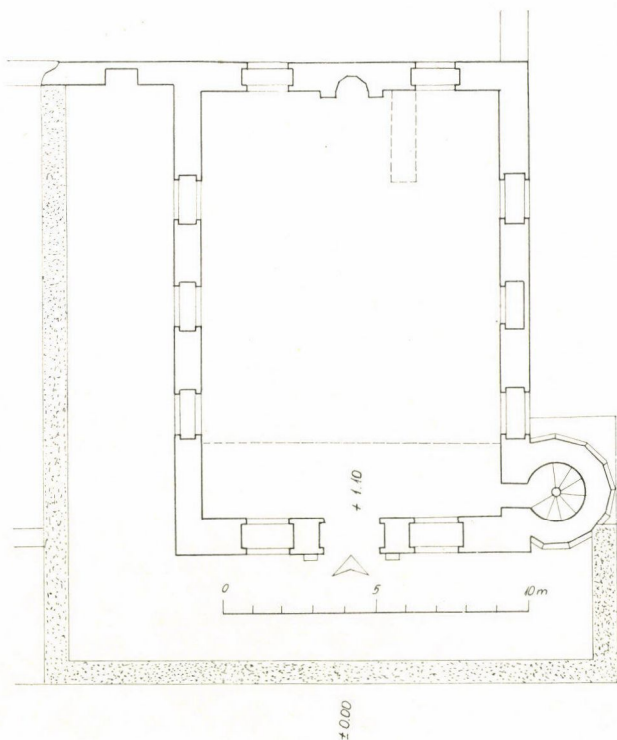
A vár visszavétele után di Vecchinek az első dolga az volt, hogy elrejtett kincsek után kutasson; ezért fel-ásatta az egész vár területét, így a dzsámi belsejét is, amelyet kezdetben lakás céljaira vett igénybe.[7]

Di Vecchi, aki 13 évig, tehát haláláig (1702) volt Szigetvár, Pécs és Siklós parancsnoka, viselt dolgai után feltehető, hogy elkótyavetyélte a város elhagyott török épületeinek értékes berendezési tárgyait.[8]

Az egymást sűrűn váltó császári tisztek parancsnok-sága alatt a dzsámi katonai szertár, kórház, sőt 1760—1770-ig helyőrségi kápolna is volt.[9] A dzsámi további helytörténetét írásos emlékek hiányában nem tudjuk pontosan periodizálni, mert a katonai közigazgatás alatt álló vár kincstári tulajdon volt, egészen 1767-ig, amikor is Mária Terézia birtokadományozása folytán Szigetvár magánkézbe került, ezzel megszüntették a vár katonai jellegét. A XVIII. század elején urasági mag-



5. A dzsámi homlokzat részlete



4. Szülejmán szultán dzsámijának alaprajza



6. Északi homlokzat a csonka minaréttal

tárnak használták, amelynek délnyugati oldalához már földszintes tisztartói lakot építettek. Majd a XX. század harmincas éveiben „lovagterem”-mé alakította át az új földbirtokos.[10]

A műemlék helyszínrajzának érdekessége, hogy a jelenlegi várudvar szintje fölött emelkedő kis halmon áll a dzsámi. A kis terjedelmű halom jelzi a várudvar egykori eredeti szintjét, amelyet Festetich Lajos, a város



hűbérura — aki az egykori szab. kir. város polgárait jobbgáysorba döntötte — hordatott le a XVIII. sz. végén (1795).

A dzsámi építéstörténetének leghomályosabb fejezete a műemlék eredeti alaprajzának és térlefedő szerkezetének tisztázatlan kérdése. A törökvilágból csak egyetlen rövid, de hiteles leírás maradt reánk Evliyától, aki mint már említettük „kis ólomtetejű dzsámi”-ről emlékezett meg útleírásában. Helyszíni leírásának értelmében csakis központos alaprajzú, háromszintes épületre lehetett következtetni. Ezt a feltevésünket is igazolni látszik Leandro Anguissola (1652—1720) császári hadmérnök pompás helyszínrajza is, ahol közel négyzetes alaprajzzal jelöli meg emlékünket. [11]. A feltárás azonban igazolta, hogy az újabb keletű falak, — amelyek lezárják az egykori előcsarnokot és a főiskola (medressze) hosszfalát — eredeti török alapfalakra épültek, — így igazolva látjuk az I. alakú összefüggő tér egykori zárt egységét, amely a dzsámi falához csatlakozott.

A főiskola eredeti falainak pusztulását és időpontját azonban nem tisztázta a műemléki feltárás, ugyancsak mély homály fedi a minaré törzsének, kasának és süvegének időközbeni pusztulását, amelyet — az analógiák alapján — villámcsapásnak tulajdonítunk.

A dzsámi térlefedő szerkezetének eredeti nyitott fedélszékének sík mennyezettel való lefedését nem igazolják történelmi adatok, ezért érezzük a nyomott belső tér félhomályát, amelyet csak fokoz a délkeleti homlokzathoz épített emeletes kastély, amely a múlt század elején még földszintes volt. [12]

Ma még nem tudjuk megállapítani, hogy az előtér (harim) és a főiskola mikor pusztulhatott el, tekintettel arra, hogy Szigetvár, mint láttuk, nem volt hadi események színhelye. Feltételezhetjük, hogy az említett főiskola körítőfalait, amelyek feltehetően a hiányzó keleti feliratok hordozói is lehettek, csak a későbbi birtokosok bontatták le a hozzáragasztott kastélyszárny építése alkalmával (1798).

Az ismeretlenségbe süllyedt egykor legendás hírű város műemlékei iránt kevés érdeklődést tanúsítottunk, ezért történhetett meg, hogy közel két és fél évszázada nem akadt egyetlen kutató sem, aki foglalkozott volna a város műemlékeivel.

Az első világháború derekán elsőként Foerk Ernő és tanítványai vállalkoztak az emlékek felmérésére, azonban feleslerelték a község két dzsámijának nevét egymással: ez a névcsera élt tovább a szerző könyvének megjelenése után félszázad múltán is az irodalomban. [13]

\*

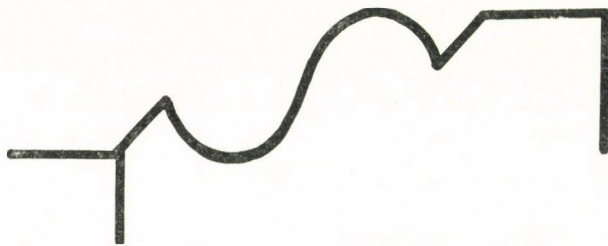
Szülejmán szultán dzsámija hazánk egyetlen olyan műemléke, amely feltűnő módon eltér a szokásos négy- szög alaprajzú, központos elrendezésű háromszintes mohamedán templomainktól: a szabályos négy- szög alaprajzát ugyanis egy ablaktengely beiktatásával megnyújtották (3,5 m) délkeleti irányban, ezáltal egy hossz- házas elrendezésű épületet alakítottak ki, amelynek le- fedésére már alkalmatlannak bizonyult a magasságot hangsúlyozó jellegzetes térlefedő kupola. Dzsámik kivételes nyújtott alaprajzának okát indokolhatjuk az építési idővel — rövid 3 hét — amikor is le kellett mondani a sürgető kívánságra a kényesebb munkát igénylő szerkezetek (dobfal, kupola) alkalmazásáról. Annak ellenére, hogy a dzsámink központos alaprajzát megnyúj- tották, mégis megtaláljuk benne mindazokat a mohamedán vallásgyakorlathoz szükséges épületelemeket, amelyek a központos elrendezésű dzsámik jellemzői.

A fákkal szegélyezett várudvar súlypontjában az átlagos eredeti térszínen építették meg az egykor a szabadon álló műemléket, amelynek téglalaprajzához szervesen csatlakozott a nyitott előcsarnok (harim) és a dzsámi északnyugati homlokzatához épített folyosószerű főiskola (medressze) eredeti fala.

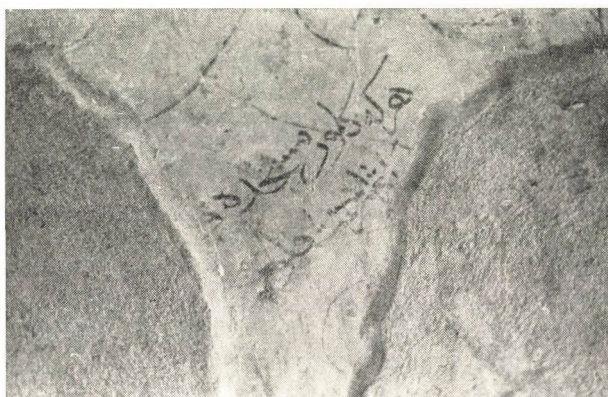
Az egymáshoz épített két épület külső kontúrjának közel négy- szögű alaprajza feltételezte a központos el- rendezésű háromszintes dzsámi valószínűségét. [14]

A dzsámi szerkezeti falait égetett lapostéglából (29/12/3 cm) építették meg, amelynek érdekes díszítő jeleget kölcsönöz a piros színű vékony téglasorok és szürkésfehér közel egyforma vastag habarcsrétegek váltakozó színes szövethálója. Nem lesz érdektelen meg- jegyezni, hogy Szigetvár minden egyes műemlékét hasonló kézi téglából építették meg a törökök (vártornyok, dzsámik, korániskola, kutak stb.). Faragott követ csak mértékkel és csak fontosabb helyeken alkalmazták: így a nyílásszerkezetek keretezésénél, az imafülkénél és ezzel szemközt álló bejárat kiképzésénél.

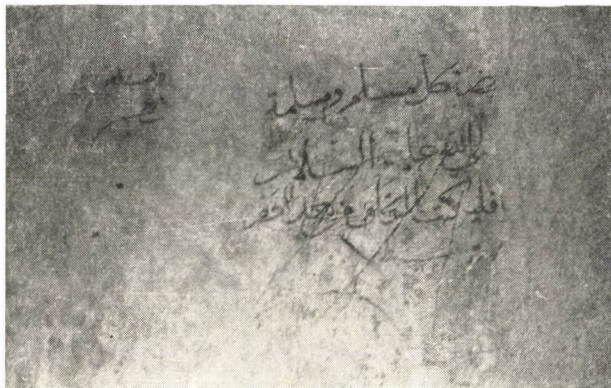
A dzsámi két hosszabb homlokzatát a szokástól el- térően három-három ablaknyílás bontja meg. Ezek közül a nyugati homlokzaton levő középső nyílást fali fülkeszerűen képezték ki a belső térben. A fali fülke, valamint az imafülke fölött igen ritka csepp alakú felül-



7. A minaré kyma-tagja



8. Szülejmán dzsámi: felirat



9. Felirat a dzsámi falairól



világítót alkalmaztak. A két rövidebb homlokzaton két-két ablakkal világították meg a belső teret, míg a főbejáratot és vele szemközt az imafülkét a hossztengetyére fűzték fel.

A megcsonkított imafülkét (mihráb) pontosan dél-kelet irányban (Mekka felé) tájolták, amely a tizenkét-szög hét oldalával záródik. Az imafülke két oldalát egykor 50—50 cm széles, a falsíkból 15 cm-re előálló kőkerettel szegélyezték. A kőkeret egykori szép profil kiképzését bizonyíthatják a padló szintjéből kiálló csomkok. A hazai emlékek közt a legkisebb átmérőjű (90 cm) imafülke hét oldalát egykor színes csempék borították, mint ezt a habarcskötés hálójá igazolhatja, míg a föléje boruló dekoratív boltozat téglafalára felhordott három sor stukkó-sztalakitját a mai napig csomkái megmaradt.

Az imafülkével szemkötti bejárat fölött állt a nők részére fenntartott fakarzat, amely elfoglalta a dzsámi teljes szélességét (9,65 m). A hajdan sűrű faraccsal borított karzat gerendavégeinek helye jól látható a körítő falazatban; a karzatra egykarú falépcső vezetett fel.

A dzsámi északnyugati rövidebb és az északkeleti hosszabb homlokzatához szervesen csatlakozott I alakban az előcsarnok és a folyosószerű hosszú főiskola fala, amelyeknek határvonalát csak a padlószintig felnyúló alapfalak jelzik. A főiskola délkeleti fala teljes hosszban (4,10 m) megmaradt, ahol felismerhető az egykori imafülkét koronázó csonka sztalakit-boltozat záróköve, amelynek analógiáját a budai Rudas fürdő sarokátmeneti boltozatának zárókövében véljük felismerni.

A belső tér falait borító eredeti vakolat amorf foszlányainak gondos feltárása igazolta J. Hammer Purgstall (1774—1856) kiváló orientalistát, aki 120 évvel korábban lefordította és közölte azokat az erkölcsstanító és oktató keleti feliratokat, amelyeket később meszeléssel tüntettek el a dzsámi falának vakolatáról.

Hammer annak idején 8 török, 8 arab és 6 perzsa nyelvű feliratot közölt nesih írással, fonetikus kiejtéssel és magyar nyelvű fordításban. Hammer ezeket a morális idézeteket és közmondásokat érdemtelenül Elyia Cselebinek tulajdonította, ugyanakkor „a magyarországi török irodalom legbecesebb írott emlékei” közé sorolta. Azonban tanulmányában sajnálatos módon elfelejtette közölni a feliratok pontos lelőhelyét.[15]

## Török feliratok

1. Közbenjárás, ó Mohammed Elyiának.
2. Mindaz, ki a tudományra adja magát, egy napig sem marad éhes, A túlvilág pedig mindenfajta áldással koronáztatik.
3. Ó istenem! Tedd ezt a helyet virágzóvá, Az (ide)érkező vendégeket szabadítsd meg a bűtől.
4. Üdvözlét azoknak, kik e helyre jönnek.
5. A szegény bosnyák Mohammed Musztafa Júszi.
6. Az ellenségek sértegető szavakkal (illetik) a tudás mestereit: Nincs isten istenen kívül, és Mohammed isten prófétája.
7. Hallottam, hogy bánatosan kiáltott a bagoly: Szabaduljon meg ő, a világ tőlünk.
8. A rózsabimbóval szemben mondta el bánatát Rákibí.

## Perzsa feliratok

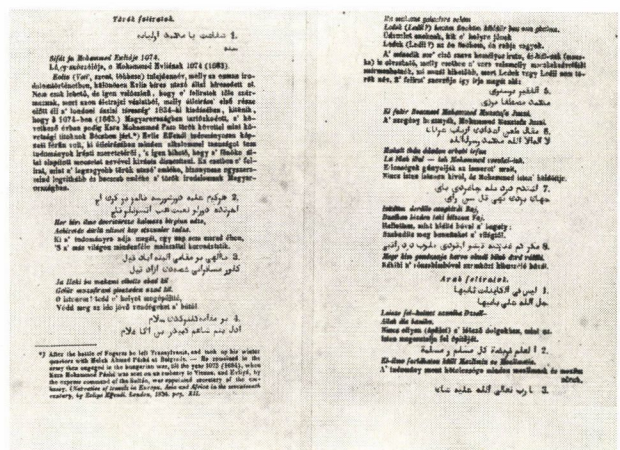
1. A tudományhoz nem jut el, aki rejtett (dolgokra) vágyik.
2. A világ romban van, romban van. Az erkölcs porban és fátynban van.
3. Toll volt, mellyel küldött engem, Hogy az író a tudásra vezessen.
4. Írta Huszein, milihiszári deák.
5. Bárki is jött a világra, elmegy a romlás házából.
6. A tengernek számtalan haszna van, (De) ha biztonságot akarsz, az a parton van

## Arab feliratok

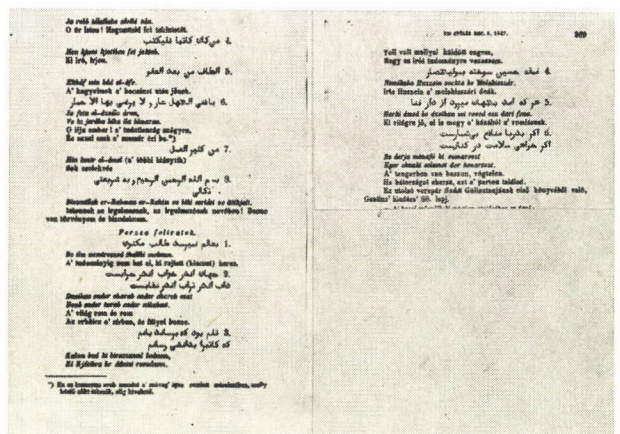
1. Nincs olyan (épület) a létező dolgok között, amit ez, Isten magasztalja fel építőjét,
2. A tudomány szent kötelessége minden moszlimnak és nőnek.
3. Oh Űr Isten! Magasztald fel tekintetét.
4. Aki író, írjon.
5. Kegyednek a bocsánat úton jönnek.
6. Óh ifjú ember! A tudatlanság szegény, és azzal csak a számár éri be.
7. Sok cselekvő. . .
8. Istennek, az irgalmasnak, könyörületesnek nevében! Benne van a törvényem és bizodalمام.[16]

Hálások lehetünk Haasz Mihálynak (1810—1866), aki 1844-ben megjelent könyvében már közölte a feliratokat a bécsi Skerlecz Károly közel azonos értelmű fordításában. Haasz már megjelölte a feliratok lelőhelyét is: „a még fenn levő szigeti várban álló régi török mecsetben néhány év előtt másolta le (Skerlecz) számos egyébkénti feliratok közül.”[17]

Sajnálatlall állapítjuk meg, hogy a lelkiismeretes feltárás ellenére is alig 6—8 olvasható, művészi felirat került elő az eredeti amorf alakú vakolatok felületéről. Az eredeti keleti szövegek különböző időkből, és helyen kerültek a falakra; az ismeretlen szerzőktől származó erkölcsstanító feliratok jelentősen hozzájárulnak a török világ művelődéstörténetének későbbi felvázolásához.



10. Hammo Purgstall felirata 1844.



11. Feliratok a dzsámi fáról 1844.



Nem lesz érdektelen megjegyeznünk, hogy az egész dzsámi puritán belsejében egyetlen díszítő elem sem maradt az utókorra: nyoma veszett minden megmozdítható berendezési tárgynak. Az utánérzésből készült nehéz veretű kovácsoltvas ablakrácsok is új keletűek, annak ellenére, hogy Szigetvár a török ablakrácsok országosan leggazdagabb és változatosabb lelőhelye.

A dzsámi hajdani egyházi rendeltetésére utal a északnyugati homlokzathoz simuló lapos török téglából épített 12 szög alaprajzú csonka minaré, amely 1,2 m magas falazott zsámolyon (kaidé) áll, akárcsak a pécsi Jakováli Hasszán dzsámi minaréja.

A minarének magassága valaha megközelítette a 25 m-t. Erről a tényről tudósít Evliya 1664-ből, mikor felkereste Szigetvárt és 110 lépcsőt számlált meg, míg feljutott a körerkélyre, ahonnan nagy igyekezettel számlálta a város cseréptető házait. [18] Adataink vannak, hogy a minaré papucsa felett hiányzó törzs, kas és süveg nem háborús események következtében pusztult el, hanem villámcsapás következtében dőlhetett le (1753). A minaré csonkasága ellenére is felkelti figyelmünket: az ország négy karcsú tornya közül az egyetlen emlékün, amelynek csigalépcső fokait nem faragott kőből, hanem kivételesen tölgyfából készítették és jellegzetes fekete színűre pácolták az elmúlt századok. A má-

sodik világháború előtti években még 35 lépcsőfokot számoltak meg benne, ma alig akad egy-kettő.

A minaré súlyának egyenletes teherelosztását biztosítja a 20 cm magas faragott mészkőből készített alátét lap, amely híven követi a tizenkétszög alaprajzú minaré oldalait. A 6,5 m magas lábazat (kürszü) nem épült össze a dzsámi falával; a 60°-ban indított összeszűkülő papucs-nál (pabudzs) válik el a dzsámifaltól, hogy önálló toronyként szökjék a magasba. A lábazat és a papucs közé iktatott finom metszésű függélyes lemeztagból és mélyen alávágott kyma-tagból képzett párkány fonja körül a minaré testét. A minaré kör alakú belsejének világításáról sajnos nem történt gondoskodás és így elmaradt a belső tér bemutatásának lehetősége: Kár volt a papucs felett indított új keletű törzs (gövde) lefedését üveg helyett bádoggal borítani.

A csonka minaré jelenlegi torz arányai ellenére is igen fontos dokumentumot képvisel a törökvilág emlékanyagában.

Az évszázados, hányatott sorsú műemlék jövője hihetően nyugvópontonra jutott; a nagy multú község írásos és tárgyi emlékeinek megőrzésére, bemutatására alkalmas múzeum szerepét tölti be.

*Molnár József*

#### JEGYZETEK

- 1 Musztafa Szelaniki: Szigetvár elfoglalása 1566-ban. Hadt. Közl. 1891.
- 2 Evliya Cselebi Magyarországi utazásai 1904. 493. o.
- 3 Evliya Cselebi i. mű 494. o.
- 4 Berkeszi István: gr. Zrínyi Miklós horvát bán téli hadjárata 1663-ban Századok 1886 évf. 225. o.
- 5 Esterházi Pál: Mars Hungaricus („Tractatus de Bello Turcico”) Orsz. Levéltár „Pál nádor iratai” 11. 895 kézirat. Melléklete.
- 6 Hal Pál: Szigetvár 1686 és 1689-ben 1939. 8. o.
- 7 Hal Pál: i. m. 15. o.
- 8 Kápolnai Zs.: Vecchi tábornok és a pécsi polgárság a XVIII. sz. végén (Bács-Baranya megyei Múzeumi Ért. 1909. 104–110. o.)
- 9 Hal Pál: i. m. 15. o.
- 10 Hal Pál: i. m. 17. o.

- 11 Leandro Anguissola: Plan von Szigeth Aboiss von der Stadt und Vestung. 1689. Heeresarchiv Wien. Kartensammlung Inland C. V. Szigeth-Nr. 3.
- 12 Németh Béla: Szigetvár története 1903. 317. o. (Valkó rajza).
- 13 Foerk Ernő: Török emlékek Magyarországon 1917.
- 14 Molnár József: Szigetvár török műemlékei 1958. Bpest.
- 15 I. Hammer Purgstall: Némely Pécs környékén található török, arab és perzsa feliratról. Magyar Akadémiai Értesítő 1844. 55–59. o.
- 16 A török és perzsa szöveget Vásáry István, az arab szöveget Fodor Sándor ellenőrizte.
- 17 Haas Mihály: Baranya. Emlékirat. Pécs 1845. 336. o.
- 18 Evliya Cselebi: I. m. 494. o.

\* A fényképfelvételek és felmérési rajzok a szerző munkái.

#### LE DJAMI DU SULTAN SOLIMAN

Selon l'historien turc M. Selaniki le djami fut construit en automne de l'année 1566. En Hongrie il est le seul souvenir de l'architecture religieuse à maison allongée, à quoi on a encore ajouté une école supérieure. (Medersa) Dans son état actuel 110 marches d'escalier mènent à la galerie ronde du minaret tronqué. Les murs du djami ont

été couverts de nombreux écritaux moralisants et très précieux dont il n'y a que très peu qui sont encore lisibles aujourd'hui. Il a été reconstruit dans les années 60 par l'Intendance des Monuments historiques de la Hongrie (O. M. F.)

*József Molnár*



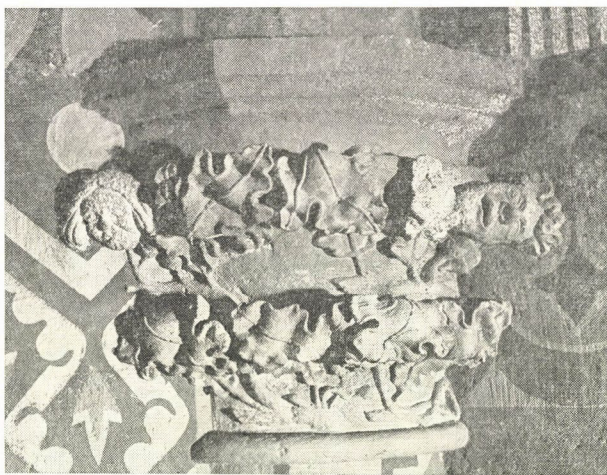
# A HUNYADI-HÁZ TAGJAINAK EREDETI ARCKÉPEI A BUDAVÁRI FŐTEMLOMBAN

*Hegedűs Viktor emlékének*

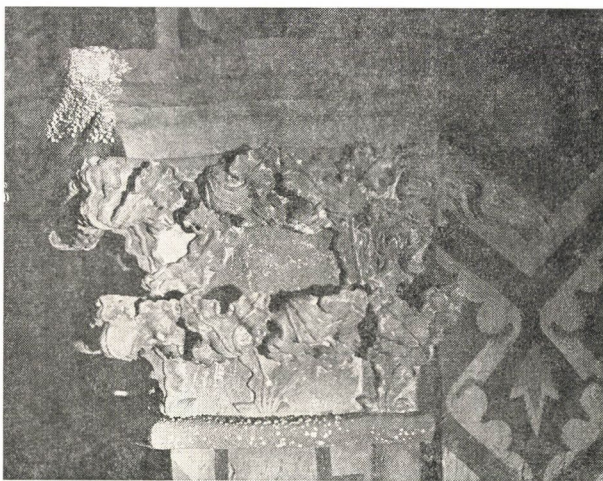
A budavári Nagyboldogasszony — volt Koronázó —, népiesen Mátyás — Főtemplom egy évszázada<sup>[1]</sup> áll a magyar művészettörténeti tudomány érdeklődésének egyik gyűjtőpontjában. A kapitalizmus és az épülő szocializmus korszakában róla megjelent monográfiák már-már azt a benyomást keltik korunk szakembereiben, mintha minden képzőművészettörténeti kérdése megválaszolására került volna. Csak néha egy-egy figyelmes kutató<sup>[2]</sup> új szemszögű megállapításai mutatnak rá a globálisan jól megrajzolt építéstörténetének hiányaira. Ennél is ritkábban fordul elő a meglevő és teljes kultúrtörténeti értékelésében mutatkozó fehér foltjainak tisztázása.

Egy ilyen napjainkig megoldatlan kérdőjelenek feloldásához szeretnénk sorainkkal hozzájárulni. Törekvésünkhöz csak dr. Csemegi Józsefnek az 1955-ben megjelent kitérő monográfiája szolgálhat kiindulási alapul. Annál is inkább, mert a témával kapcsolatban napjaink tudományszemlélete ennek a munkának a megállapításait tette magáévá. Úgy látja ezt a kiemelkedő szépségű műemléket, ahogyan ez a művészettörténeti munka beállította a köztudatba. Erényeit és hibáit tehát magunkkal hordjuk, valahányszor e zseniálisan neogotizált, gótikus épületre tekintünk.

A korszakos jelentőségű Csemegi-monográfia azonban nem foglalkozik behatóbban a Mátyás-torony északnyugati külső — a főhajó légtérében álló — földszinti oszlopfőivel. Figyelme elsősorban a más helyeken levő, korábbi eredetű fejezetek plasztikáinak magyarázata felé fordul. Az eredeti faragványok helyét és hollétét feltüntető alaprajzán<sup>[3]</sup> az előbbi oszlopfők nincsenek is megjelölve. Ebből joggal következtethetünk arra, hogy a szóban forgó fejezetek eredetijeivel vagy gipsz



1. A Budavári Főtemplom zenekarzat-alja boltozati harántbordáját hordó oszlopfő Hunyadi Mátyás és a lefejezett Hunyadi László arc-képszoiraival, nyugat felől nézve, a Mátyás-torony északi sarkán, a földszinten



2. A Budavári Főtemplom zenekarzat-alja homlokívét hordó oszlopfő Hunyadi János arc-képszojával, nyugat felől nézve, a Mátyás torony északi sarkán, a földszinten



3. A Budavári Főtemplom zenekarzat-alja homlokívét hordó oszlopfő Kassai István mester arc-képszojával, kelet felől nézve, a Mátyás torony északi sarkán, a földszinten

öntvényeivel, a templomon kívül, másutt nem találkozott. Következésképpen a helyszínen, a falban levő oszlopfők eredetiek lehetnek.

Mindkét fejezet kelyhe finoman megmintázott, késő-gótikus levélornamentikával van borítva, amely az első pillanatban elárulja, hogy mestere a XV. században faragta díszítményüket. Ez élesen el is különül a templom



többi oszlopfőinek levéldíszítéseitől — a XIII—XIV. századi formakészletétől —, amelyeket Csemegi, a mai napig felül nem múlt, mélyreható analízissel vizsgált, magyarázott és datált két évtizeddel ezelőtt. Az egyik az ének-zenekarzat homlokívét hordja, a másik a boltozat harántbordáját tartó falpilléren maradt meg. Ennek alapján joggal feltehető, hogy a két fejezet a Mátyás-torony átépítésekor készült, mivel annak északi falában áll, az északkeleti sarkán. Erről az építkezésről viszont hitelt érdemlően tudjuk, hogy 1461—1470 között zajlott le.[4]

A vele bizonyára egykorú, északnyugati külső — főhajó légterében álló — oszlopfőkön azonban nem a szépen faragott levéldíszítés, hanem az első pillanatra alig észrevehető, négy kisméretű emberi arc faragványa a legfontosabb. Ezek mesteri módon vannak belekomponálva a későgótikus levélnornamentikába, szervesen beleilleszkednek annak motívumritmusába. Igen kicsiny méretük ellenére is karakteresen elkülönülnek egymástól és egy percig sem lehet vitás, hogy négy egyéniség portré-szobrairól van szó. Bennük négy különböző személy egyéni arcképe maradt fenn a XV. század második feléből.

Ki lehet ez a négy személy? A fejezetek nyugati oldalán egy sorban, egymás mellett három fej sorakozik; a negyedik elkülönítve, a kijjebb álló oszlopfő keleti oldalán látható egymagában. Úgy látszik ebből, hogy az előző három összetartozik. Az arcképek függőleges helyzetűek — kivéve e három közül az elsőt, a nyugati szél-sőt, amely vízszintesen fekszik. Úgy tűnik, mintha ez levágott fej volna. Sorrendben észak felé tovább haladva, a második, kerek arc — valamennyi között a legfiatalabb — szinte pajkos kópénak volna mondható.

A sorrendben harmadik — térben legkijjebb álló — öreg, bajszos, szakállas férfifej, amely visszatekint az előző kettőre. Ez az arckép jelenti a kérdés kulcsát, amennyiben arcvonásai erősen hasonlítanak Hunyadi



4. Hunyadi Mátyás ifjúkori, pusztulófélben levő arcképszobra a templom zenekarzat-alja boltozati harántbordáját hordó oszlopfőről. Nyugati oldal. 1975. évi állapot



5. Hunyadi László „lefejezett” arcképszobra a pusztulás nyomaival, a templom zenekarzat-alja boltozati harántbordáját hordó oszlopfőről. Nyugati oldal. 1975. évi állapot



6. Hunyadi János arcképszobra a templom zenekarzat-alja homlokívét hordó oszlopfő nyugati oldaláról. 1975. évi állapot

Jánosnak a Thuróczy-krónikában 1488-ban megjelent portréjához.[5] Ha elfogadjuk azt a jogos feltevést, hogy ez a harmadik fej a törökverő Hunyadi János arcképe, akkor egyszeriben magyarázatot kapunk a másik két képmás tulajdonosára vonatkozóan is és a négy személy közül hármat elfogadhatóan azonosíthatunk.

A középső — sorrendünkben második — korban legfiatalabb, kerek, szinte pajkos kópéarc nem más, mint Hunyadi Mátyás királyunk, aki trónraléptekor, 1458-ban alig volt 18 éves. A mellette levő, nyugati, nálánál idősebb — a vízszintesen fekvő levágott fej — Hunyadi László, akit 1457. március 14-én fejeztetett le V. László király a budavári Szt. Zsigmond téren.[6] A Hunyadi-ház három férfitagjának összetartozása tehát olyan messzemenően indokolható mindnyájuknak együtt, a nyugati oldalon történt elhelyezését, hogy ez nem is szorult további indoklásra. Nem szabad idegenkednünk attól a gondolattól, hogy Magyarország első kormányzójának és két fiának arcképe éppen egy az épület térilménye szempontjából ilyen kevésbé jelentős oszlopfőn került ki-faragásra. Ebben a templomban ugyanis más helyen is van példa uralkodóház tagja arcképének oszlopfőn történt megörökítésére. Ismeretes a szakirodalomból, hogy a



Főtemplom egy másik oszlopfőjén, a déli oldalhajó nyugati végén Lokietek Erzsébet anyakirálynő — Róbert Károly felesége — és feltehetően fiának, Nagy Lajos királynak az arcása maradt fenn. Az sem szorult bizonyításra, hogy a Budavári Főtemplomban levő gótikus uralkodói képmások szerepe és képzőművészeti kompozíciója nem, legfeljebb csupán stílusa hasonlítható mondjuk a prágai Vitus-dóm triforiumán fennmaradt és a Parler-műhely által készített büste-sorozathoz.

Amde ki a negyedik arc, aki e három fejtől elkülönítve, a keleti oldalon egyedül került kifaragásra? Aligha tévedünk, ha feltételezzük, hogy nem a Hunyadi-házhoz tartozó személy, hiszen ezért áll arcképe az átellenes oldalon — szemben az előző háromnak vérségi összetartozására valló, egyoldali, nyugati elhelyezésével. Nem nehéz elképzelnünk, hogy talán e két oszlopfő mestere lehet — ez esetben önarcképről lenne szó — aki közismert középkori szokás szerint saját magát is ráfaragta e társadalom- és művészettörténeti szempontból igen rangos építészeti tagozatra. Irántuk való tiszteletből azonban: elkülönítve.

Életkorát tekintve Hunyadi Jánoshoz hasonló, koros, szakállas férfi, aki a saját korszakának fontos alakja lehetett, de szemmel láthatólag nem egyenrangú a Hunyadi-ház országos főméltóságú tagjaival. Esetleg a Budavári Főtemplom építésében is kimagasló szerepe lehetett, ami talán indokolhatta személyének kiemelését, megörökítését az épület sok névtelen kőfaragója és építészé közül. Ettől a megfontolástól azután már csak egy lépés szükséges, hogy eljussunk e negyedik fejnek Kassai István mesterrel történő — feltételes, bizonyíték nélküli — azonosításához. Nem téveszthetjük szem elől ugyanis, hogy Kassai István mester például a bártfai Szent Egyed-templom szentélyének gyámkövében is kifaragta önarcképét 1464-ben.<sup>[7]</sup> Templomunk déli, Mátyás-tornyának tudniillik — amelynek északi sarkán áll a két fejezet — ugyanúgy István mester lehetett a tervezője, mint a bártfai templom boltozatának és szentségházának. Ő mint kitűnő szobrász és Hunyadi Mátyással szoros kapcsolatban álló művész faraghatta a Hunyadi-ház tagjainak arcképeit is. Hiszen tudjuk róla, hogy egy valószínűleg az 1477–1478. évekből fennmaradt oklevélben azt írta: „még nem tudott mit den Bilden” Bártfára menni, amely kifejezés minden bizonnyal szobrokra vonatkozik.<sup>[8]</sup>

Előrebocsátjuk, hogy e budavári feltevésünket ma még — a felsorolt szempontok ellenére — sem tudjuk beigazolni, de felsoroljuk azokat az érveket, amelyek elképzelésünket valószínűsítik. Ezzel tisztázásra váró feladatot nyújtunk a jövő kutatói számára. Mint fentebb — dr. Csemegi József véleménye alapján — már mondtuk, a Mátyás-torony építése és új alsó, földszinti falainak lerakása 1461-ben kezdődött. Tehát oszlopfőink is ebben az esztendőben keletkezettek — szemben a torony emeleteivel, amelyek a Mátyás-címer évszámának tanúsága szerint csak 1470-ben lettek készen.

Mátyás királyunk ekkor mindössze 21 éves fiatalember, Hunyadi László pedig négy éve halott volt. Atyjuk, a nándorfehérvári hős öt éve távozott az élők sorából. Az események időrendi közelsége, frissége indokolhatta mindhármuk arcképének egyszerre való elkészítését egy olyan szobrászművész részéről, aki valamennyiüket személyesen, jól ismerhette. Az 1424–1430 körül született Kassai István — aki ekkor élete delelőjén járt — még ismerhette Hunyadi János és Hunyadi László arcát is természetből, szintúgy az enyhe túlzással pajkos kópéarcúnak nevezett ifjú Mátyás királyt akitől a megbízását kapta a torony építésére.

Ennek alapján a portrészobrok arcvonásainak hitelességéhez nemigen férhet kétség. Ez a gondolat az idő, szakállas férfiarcnak a Thuróczy-krónika Hunyadi János képevel felismerhető karakterbeli hasonlóságát mindenestre alátámasztja. Ha pedig a krónika ismeretlen, német mestertől származó metszete nem egészen hiteles és ezért nem teljesen azonos a Budavári Főtemplom Hunyadi János arcásával, az esetben talán inkább hihetünk ez utóbbi portrészertő megbízhatóságának, mint az előbbinek. Az utóbbi ugyanis autopszia alapján

készülhetett — ha nem is Hunyadi János életében — éppúgy, mint két gyermekének arca.

Kassai István mester tudniillik budai polgár volt, mert egy 1499. évi, özvegye Dorottya asszony részére kiállított budai oklevél „olim civis noster”-nek nevezi.<sup>[9]</sup> Igaz, hogy állítólag csak 1486 után költözött volna Budára — Mátyás király hívására —, ami azonban nem zárja ki az 1461 óta itt folytatott tevékenységét, hiszen nagy mecénása 1476-ban például a diósgyőri várban is foglalkoztatta őt. Már dr. Csemegi József rámutatott arra, hogy a bártfai Szent Egyed-templom részéről történt 1464. évi szentélyboltozása és szentségházának 1465. évi kifaragása nem zárja ki a budavári Mátyás-torony építésénél folytatott tervezői tevékenységét. Annál is inkább, mert 1472 előtt építette a kassai Cromer-kápolnát is és a városi tanáccsal 1480-ban történt utolsó elszámolása sem jelenti azt, hogy ez idő előtt nem tartózkodhatott volna Budán.

Feuerné Tóth Rózsának a budaszentlőrinci pálos kolostor szentségházából származó töredék Kassai Istvánnal történt attribúálása<sup>[10]</sup> éppen a kiterjedt, helyi munkássága mellett érvel. Dr. Csemegi József viszont csak stíluskritikai alapon kételkedett István mester szerzőségében a budavári Mátyás-torony építésével kapcsolatban és csupán azt állította, hogy az a „mester körébe tartozó kőfaragók” műve. Ezért feltételezhetjük azt is, hogy a második oszlopfő keleti oldalán magányosan fennmaradt, idős férfiarc talán Kassai István valamelyik toronyépítő kőfaragójának az arcképe.

Igaz, hogy Csemegi József éppen „az építészeti formák következetes alkalmazásától (való) eltekintés... a formák plasztikai értékét tekintve... meglepő ötletekben és fordulatokban gazdag kompozíciója” miatt kételkedett a budavári Mátyás-torony Kassai Istvántól való származásában. Viszont felmerül a kérdés, hogy vajon nem éppen ezek a sajátágok jellemzik a két fejezetet — amelyek a négy fej lombornamentikába komponálva, szinte észrevétlenül maradt fenn — István mester keze munkája mellett tanúskodva?

Ezt a kérdést stíluskritikai alapon nézve ma nem lehet eldönteni. Bizonyos, hogy a négy portrészobor-fej kitűnő karakterérzékkel megáldott, raffináltan kulturált szobrászművész alkotása. A maga nemében mestermű. Olyan ember munkája, aki a Hunyadi-ház férfitagjait személyesen ismerte, ezért kettejük elhunytá után, emlékeztől is jól tudta arcukat ábrázolni. Jelentős szerepet játszott a Budavári Főtemplom Mátyás-tornyának építésében 1461 körül, bécs-kassai tanultságú volt és legalábbis Kassai István mester legszűkebb szobrászművészi köréhez tartozott.

Felmerülhet persze az a gondolat is, hogy a két fejezet nem eredeti, hanem neogótikus a Főtemplom restaurálásának 1876–1894 közötti időszakából. Ez esetben azonban értelmetlen lenne, hogy miért a Hunyadi-ház három férfi tagja került megörökítésre rajtuk. Hiszen a torony csak Mátyás személyéhez kapcsolódik és Ferenc József kora csupán neki állított emléket éppen a torony északkeleti, földszinti falában egy új profilrelief elhelyezésével. Mégpedig a torony harmadik emeleti ablakából lebontott eredeti és lent újból befalazott Corvin-emblémás országcímer felett.

Megfontolandó az is, hogy Schulek Frigyes stíluspurista eljárása a „művészi restauráció” elve alapján az épület összes akkor meglevő, eredeti pillérfejezeit stílusúhívn újra faragtatta és ezeket visszahelyeztette. Ennek alapján a szóban forgó két gótikus fejezetünk is készülhetett eredetiek alapján — azok pontos másolataként. Valószínűbb azonban, hogy a neogótikus restauráció vezetője nem tudott a pajkos kópéarcú, kicsiny Mátyás-fejről, vagy nem értette annak személyes vonatkozását. Ezért helyezett új Mátyás férfitörtrét a toronynak arra az oldalára, amelyiken éppen Kassai István mester arcképét véljük felfedezni.

Akármielyik feltételezésünk is igazolódna be a jövőben — bármiképpen dőljön is el a kérdés — annyi bizonyos, hogy e fejezetek és a négy szoborképmás értékelését sem a templomtörténet, sem a magyar művészet-





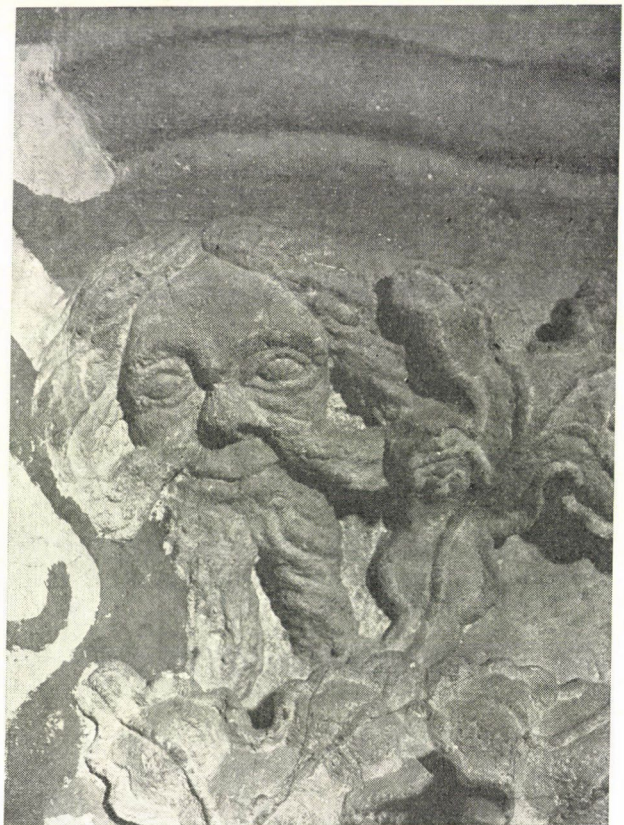
7. Hunyadi János képe a Thuróczy-krónikából 1488-ból. Reprodukció az 1957. évi „Monumenta Hungarica I.” kiadásból, ismeretlen német mestertől

történeti tudomány nem nélkülözheti. Olyan perdöntő fontosságú ugyanis Kassai István mesternek e budavári Mátyás-toronyon játszott szerepét tisztázni, amelynek eredménye esetleg még a kassai Szent Erzsébet dóm építéstörténetére is kihathat. Tudniillik az utóbbinak a déli tornyát — amit Kassai István műveként ismer a magyar művészettörténeti tudomány<sup>[11]</sup> — más típusú támpillérek támogatják, mint a budavári Mátyás-tornyét.

Kassán a toronyhomlokzatokhoz viszonyítva diagonális elhelyezésben — Budán viszont frontális elrendezésben állanak a támpillérek. A kassaiak támpillérelemeiteken keresztül, felfelé végig megőrzik e diagonális alapállásukat, ezzel szemben a budaváriak emeletenként váltakozva frontális és diagonális felépítést mutatnak. A budaiak talpas, úgynevezett „Roritzer-típusú” fiálékat hordanak, a kassaiak másfajtaikat. Ennek kapcsán persze joggal felmerül a kérdés, hogy Kassai István mester vajon ismerte-e Matthäus Roritzer 1486-ban megjelent „Fialengerechtigkei”-jét,<sup>[12]</sup> vagy az abban közzétett támpillér- és fiálétípust?

Erre a kérdésre a kassai Szent Erzsébet dóm déli tornyának ismeretében csak nemmel válaszolhatunk; a budavári Mátyás-torony esetében azonban másként áll a kérdés. Itt ugyanis a támpillérek I. emelet feletti részei — ahol a frontális és diagonális elrendezések támpillérelemeitenként váltakoznak — eredetiségükben nem maradtak meg.<sup>[13]</sup> Ezért az illető rekonstrukciónk — ami ellentétes a kassai megoldással — joggal tekinthető Schulek Frigyes önkényes, neogótikus tervezésének — ami természetesen nem lehet jellemző Kassai István munkásságára.

Ez esetben nyilván bizonytalan e budai toronytámpillérek görögkereszt alaprajzú, váltakozó állású felső emeleteinek a dr. Csemegi József által emlegetett bécs-kassai jellege is. Bármilyen magyarázatot talál milderre majd a jövő kutatása, elsősorban azt kell megválaszolni, hogy Kassai István szerzősége esetén miért készültek eredetileg frontális alapállású támpillérek a budavári Mátyás-torony elé annak földszinti szakaszán? Ez a kérdés természetesen szoros összefüggésben van a tárgyalt negyedik szoborfejük Kassai István arcképével



8. Kassai István mester arcképszoobra a templom zeneharzat-alja homlokzát hordó oszlopfő keleti oldaláról. 1975. évi állapot



9. Kassai István mester szoborbusteje a bátfai Szt. Egyed-templom szentélyének gyámkövéből 1464-ből. Reprodukció Mihalik: Kassai Szt. Erzsébet-templom című 1912-ben megjelent könyvéből



való, megbízható azonosításával és a kassai „István városi építőmester” — budavári „olim civis noster” — helyi szerzőségének stíluskritikai, elemző tisztázásával.

Az utóbbi feladat bonyolult, sokrétű formatani vizsgálatot igényel, ami túlnő jelenlegi ismertetésünk keretein. Itt és most csupán fel kívántuk vetni azt a kérdésszövevényt, ami az eddig publikálatlan négy szoborfejek egyikének kapcsán okvetlenül felmerül művészettörténeti kutatásunkban. A további vizsgálat alapjául ugyanis csak az szolgálhat kiindulásképpen, hogy a kassai és budavári déli toronyon egyaránt fennmaradt egy Hunyadi-családcimerpajzsos országcímer.[14] Ezek — ha heraldikai szempontból nem is teljesen azonosak — mégis rokon vonásokat tartalmaznak.

Mindenekelőtt a számárhátives, külső nyíláskeretézések terén, amelyek arra mutatnak, hogy az összefoglaló, tektonikus főformák állandóak Kassai István művészetében. Ugyanilyen számárhátives, befoglaló motívumok adják ugyanis a bártfai szentségtartó és a budaszent-lőrinci szentségház architektonikus, kompozíciós rend-

szerét a primer tagozatok szintjén. A többi — szekunder és terciér — profiltagozatok viszont ugyanúgy lehetnek a mester életpályájában az egyéni fejlődés függvényei, mint például a támpillérek alapelhelyezések és felépítésének változásai.

Ez a felismerés indokolja tehát a fent körvonalazott stíluskritikai vizsgálat lefolytatását. A kassai címermezőknek külön pajzsokban való szétszóró kompozíciója ugyanis az összefoglalt budavári címerkompozícióhoz viszonyítva ugyanúgy lehet István mester festőiségre törekvő, öregkori stílusának sajátsága, mint a kísérő profiltagozatok redukciója. Tudniillik azt sem szabad szem elől tévesztenünk, hogy a budavári címer 1461–1470, a kassai címercsoport pedig 1469–1490 között keletkezett.[15] A kettő között mutatkozó mintegy húsz esztendő időrendi különbség pedig kellőképpen indokolhatja egy nagy művész egyéni díszítőstílusában a — társadalmi és politikai körülmények megváltozásától függő — szemléletváltozást a részmegoldások terén.

Czagány István

## JEGYZETEK

1 Ez alatt az egy évszázad alatt az alábbi, fontos művek jelennek meg erről a műemlékről: Mátyás templomának restaurációja. „Archaeológiai Értesítő” 1873. 69–70. A budavári Mátyás templom restaurációja. „Századok” 1873. 730–731. Vegyes közlések. „Századok” 1873. 223., 659. Schulek Frigyes: Jelentés a boldogságos Szűzhöz címzett budavári plébániánál eszközölt kutatásokról. „Archaeológiai Értesítő” 1874. 227–240. Kutatások a budai főtemplom körül. „Vasárnapi Újság” 1874. 458–459. Némethy Lajos: Nagyboldogasszonyról nevezett budapestvári főtemplom történelme. Esztergom. 1876. Némethy Lajos: A budavári főtemplom kincsei. „Archaeológiai Értesítő” 1884. 208–227. Nemes Antal: A Nagyboldogasszonyról nevezett budavári főtemplom története és leírása. 1893. Gömöri Havas Sándor: A Nagyboldogasszonyról nevezett budavári főgyház. „Budapest Régiségei” V. köt. Budapest, 1897. 15–42. Nemes Antal: Adalékok a budavári főtemplom történetéhez. Budapest, 1932. 36. Mesterházy Jenő: A budavári Koronázó-főtemplom és altéploma. Budapest, 1938. 22. o. M. Takács Marianna: A budavári Mátyás-templom. Budapest, 1940. 77. o. ifj. Csemegi József: Adatok a budavári főtemplom középkori építéstörténetéhez. „Tanulmányok Budapest Múltjából” VIII. köt. Budapest, 1941. 3–52. Dr. Csemegi József: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Budapest, 1955. Entz Géza—Csemegi József: A Szentháromság téri Nagyboldogasszony templom. Horler—Pogány: Budapest műemlékei. I. Budapest, 1955. 431–458.

2 Zolnay László dr.: A középkori budavári Szent László- és Szent Mihály-kápolna. (Adatok a Nagyboldogasszony templom déli oldalkápolnáinak történetéhez.) „Budapest Régiségei” XXI. köt. Budapest, 1964. 375–388. o.

3 Dr. Csemegi Józsefnek az 1. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 168. o. 51. ábra.

4 Dr. Csemegi Józsefnek az 1. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 108–110. o. Hunyadi Mátyás kora című fejezetben.

5 Kosáry Domokos—Pamlényi Ervin—Siklós András—Szabad György—Szűcs Jenő—R. Várkonyi Ágnes: Magyarország története képekben. Budapest, 1971. Gondolat kiadó. 80. o. 1. kép. Szöveg-aláírása felhívja a figyelmet arra, hogy ez az „egyetlen közel egykorú — nem hiteles — képi Hunyadi ábrázolás, ismeretlen német mester fametszete, a brünni kiadásból.” Kardos Tibor—Geréb László ford.: Joannes de Thwroc: Chronica Hungarorum primum edita in lingua latina anno 1488. „Monumenta Hungarica I.” Budapest, 1957. „Magyar Helikon” 136. o.

6 A térnek ezt a szakaszát ma Hunyadi térnek nevezik; nem más, mint a Strobl-féle Mátyás-kút előudvara, a Magyar Nemzeti Galéria hátulsó főbejárata előtti terület. A középkorban a „Friss palota” északi szárnya és a szárazárók előtti várpiac, ami előtt a „Szent Zsigmond tér” (ma Szent György tér) fektült. Az eseményre vonatkozóan lásd az 5. sz. jegyz.-ben i. Thuróczy-kronika kiadásának 168. o.-án mondottakat, amelyek e helyre vonatkozóan némileg ellentmondásokkal, mivel a „Friss palota” bejáratát a Szent György-térrel hozták volna kapcsolatba. Fokozza ezt Georgius Sirmiensis: De perditione regni hungarorum. „Monumenta Hungarica” V. Magyar Helikon kiad. Budapest, 1961. 31. o.

7 Lokietek Erzsébet és Nagy Lajos arcmására vonatkozóan lásd Gerevich László: Budapest művészete a későbbi középkorban a Mohácsi vészig. 1. a XIV. században újjáépülő város művészete. „Budapest története.” II. köt. Bp. 1973. 256. o. 60. kép és 254. o. Dr. Csemegi Józsefnek az 1. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 164–165. kép. Joseph Keintzel rajza 1876-ból az 1380 körül készült fejezetről — alapján. Az önarcképnek oszlopfőn történt kifaragására vonatkozóan,

időrendben talán az első példa Magyarországon — dr. Gerevich Tibor szerint — az esztergomi királyi vár kápolnájában 1198 körül fennmaradt magyar kőfaragó feje. Dercényi Dezső—Zolnay László: Esztergom. Budapest, 1956. Képzőműv. A. kiad. 69. o. és 90. o. u. a 18. kép. Kassai István személyére vonatkozóan Mihalik: Budapesti Szemle 1922. 41. o. 1., 2. jegyz. Diváld Kornél: A kassai dóm mesterei. A Szépművészeti Múzeum Évkönyvei. V. 47–56. o. Halálára vonatkozóan az 54. o. Horváth Henrik: Budai kőfaragók és kőfaragójelek. Budapest, 1935. 41. o. Adatközlések főként Kemény Lajostól az Archaeológiai Értesítőben valamint a Magyar Mérnök és Építész Egylet Közönyében. ifj. Csemegi József: Tervezés-technikai kérdések a középkori építészetben. Magy. Mérn. és Ép. Égl. 8. r., 1. d., 31 L. Budapest, 1936. Csemegi József: Kassai István művészete. Budapest, 1939. Entz Géza: Kassai István, Zádor Anna—Genthon István: Művészeti Lexikon. II. köt. Budapest, 1966. 574–575. o.

8 Történeti Tár. 1884. 536–537. o. Vö. a Bildwerk, Bildhauer szavakkal; a festett kép neve ugyanis ekkor a kassai okmányokban is Tafel vagy Tofel.

9 Legutóbbi évtizedeinknek kétségtelenül a legizgatóbb kérdő-jelét takarja csáktornyai Ernsth János szlavón bán 1476. évi végrendelete, amelyben száz aranyforintot hagy a Nagyboldogasszony templom új tornyának építésére. Zala vármegye története. Oklevéltár, II. köt. Budapest, 1890. 605. Madzar Imre: Ernsth János háza Budán. „Századok” 1918. évf. 59. Entz Géza: Középkori végrendeletek. „Művészettörténeti Értesítő” 1953. évf. 171. Nehezen tudjuk elképzelni, hogy az 1470-ben elkészült új tornyon hogyan tudtak 1476-ban még építkezni? Ez az utóbbi évszám azonban mindenestre erősen közelíti a toronyépítés teljes befejezésének ezek szerint ismeretlen, későbbi időpontját Kassai István mester 1486. évi, Budára költözésének dátumához. Sőt még az sem lehetetlen, hogy István mester talán éppen Ernsth végrendeletileg hagyott száz aranyforintjából dolgozott tovább — mondjuk a torony díszítésén — 1476 után. Vö.: Gerevich László: A kassai Szent Erzsébet templom szobrászata a XIV–XVI. században. Budapest, 1935. 45–48. o.

10 Feuerné Tóth Rózsa: Kassai István Budán. „Budapest Régiségei” XVI. köt. Budapest, 1955. 135. o. Cromer Ágoston konzul 1472-ből való síremléktáblája a kassai domban van. A dóm déli Szentkereszt-kápolnájára vonatkozó adatokat közli Mihalik József: A kassai Szent Erzsébet templom. Budapest, 1912. A Magyar. Tud. Akad. kiad. könyvében a 42. o.-on. Ugyanebben a 44. és 45. o.-on, a 19. és 20. sz. képen bemutatja Kassai István mesternek a bártfai Szent Egyed-templom szentélyének gyámkövében 1464-ből fennmaradt képmását is. Ez a sapkás, kissé dülledt szemű, bajszos, szakállas férfi fej fő vonásaiban hasonlít a Budavári Főtemplom keleti oldalán egyedül álló arcmásához.

11 „... a következő évben 1466. szeptember 28-án Budán kiadott oklevelében Mátyás király 1468-tól kezdve öt éven keresztül lemond a város újévi ajándékáról a Szt. Erzsébet-templom építkezése javára. (Kassa titkos lvt. C. No. 8. Filmtár C. 17. doboz. Vö. Wick Béla: Kassa története és műemlékei. Kassa, 1941. „Wiko” műintézet. 46.) Ezt a kedvezményt 1472-ben újabb tíz évre terjeszti ki. (Henszlmann Imre: Kassa városának ó-német stíli templomai. Pest, 1846. 13. sk.) Henszlmann óta ez adományokat elsősorban a déli torony építésére vonatkoztatják...

1480 decemberében Luca napja utáni szombatban az István kőfaragóval való elszámolást jegyzik fel a város számadáskönyvébe: „a Szent Erzsébet templomon végzett munkáért a várostól a templom



számadására 23 forintot felvett" — szól a bejegyzés. (Kemény Lajos: Kassa város régi számadáskönyvei. 1431–1533. Kassa. 1892. 15.) Az elszámolás valószínűleg a Szt. Erzsébet-templom egy építési szakaszának lezárását jelzi, mert Kassai István úgy látszik 1487-ig véglegesen még nem távozott el a városból... Mivel István mester valószínűleg még 1480 után is Kassán marad, feltételezhető, hogy az elszámolás a templomon végzett munkáinak lezárását jelenti.

„E szakaszban (1460–1480) több jelentős épületrész befejezésére vannak adataink. Közéjük tartozik a déli torony s a templom szentélye is.” Marosi Ernő: Tanulmányok a kassai Szt. Erzsébet-templom középkori építéstörténetéhez. „Művészettörténeti Értesítő.” XVIII. évfolyam. Budapest, 1969. 1. szám. 34. o.

12 Matthäus Roritzer: Büchlein von der Fialengerechtigkeith. („Helyes toronyfi szerkesztéséről”) Regensburg, 1486. Czagány István: Roritzer-féle fiatorony-szerkesztés alkalmazása a budavári hajdani Mária Magdolna-templom tornyán. Budapest, 1971. Vizsgaszakdolgozat a Műszaki Egyetem Építészettörténeti — a Magyar Tudományos Akadémia Építészettörténeti- és Elméleti Intézete — Tanszékén. Műgyetem rakpart 3. sz. K. ép. II. em. 60.

13 László dr. Csemegi Józsefnek az 1. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 1., 2. kép. 6. rajz és 15. kép. Czagány Istvánnak a 12. sz. jegyz.-ben i. m. 4. és 6. o. 12. jegyzet.

14 Szőnyi Ottó dr.: Régi magyar templomok. Budapest, é. n.

M. O. B. és a Magyar Könyvbarátok kiad. K. M. E. Ny. 83. o. 95. kép. 192–193. o. Feuerné Tóth Rózsának a 10. sz. jegyz.-ben i. m. 140. o. 11. kép. és 141. o. Nemes Antal dr.-nak az 1. sz. jegyz.-ben i. 2. m. 1. o.

15 „A déli torony oldalát délen, középső motívumában Mátyás-kori országcímet ábrázoló relief tölti ki... Feltételezhetően az 1450-es évek végén... fogtak hozzá a déli torony kiépítéséhez. Mihalik a torony falán a mellékhajó párkányának magasságában 1461. évszámot említ. Henszlmann ugyanitt az ablak közepe táján 1463-as feliratról tud (alighanem ugyanannak az évszámnak eltérő olvasása).

... Déli tornyon a Hunyadiak hollós címere: 1469–1490 közt keletkezett. A torony galéria magasságig való kiépítésének és félbehagyásának terminus post quem 1469. Ez a rész az 1470-es évek elején elkészülhetett.

A délnyugati kápolna úgy csatlakozik a templom déli tornyához, hogy részben el is fedi annak keleti támpillért... nincs okunk osztani Henszlmann kételyeit, amelyek szerint a (délnyugati) kápolna napórájának festett évszáma 1477 helyett esetleg 1497 volt s csak egy XIX. századi renováláskor festették át. (Henszlmannak a 11. sz. jegyz.-ben i. m. 15.) Az 1477-es dátum egyezése az oklevél datálásával („progenitores”) alighanem a délnyugati kápolna terminus ante quemet igazolja.” Marosi Ernőnek a 11. sz. jegyz.-ben i. m. 16–17., 33., 16. és 35. o.

## LES PORTRAITS ORIGINAUX DES MEMBRES DE LA MAISON HUNYADI DANS LA CATHÉDRALE DU CHÂTEAU DE BUDA

Dans la plus belle église de Budapest, d'origine gothique et génialement restaurée en style néogothique, l'église de Notre-Dame, appelée communément aussi l'église du couronnement ou Mathias, deux chapiteaux du XV<sup>ème</sup> siècle sous la tribune d'orgues portent quatre têtes d'homme intégrées savamment à la composition du feuillage. L'un des deux chapiteaux soutient la nervure diagonale, l'autre l'arc doubleau de la voûte au-dessous de la tribune d'orgues, tous les deux étant disposés côté ouest de l'angle nord de la tour Mathias. Les portraits dissimulés dans les feuilles sont les créations d'un sculpteur à la culture raffinée et doué d'un remarquable sens de caractérisation. Trois d'entre eux sont disposés au côté ouest des chapiteaux avoisinants, ils sont donc en connexion les uns avec les autres, tandis que le quatrième se trouve isolé, au côté du chapiteau dépassant légèrement les autres.

Des trois portraits proches l'un de l'autre la tête du côté droit est, contrairement aux autres, en position horizontale, couchée, comme si elle avait été coupée. La tête au centre, au visage d'enfant, est le plus jeune de tous. Celle au côté gauche, à barbe et moustache, semble être la plus âgée et, de par sa physionomie, montre une ressemblance marquée avec le portrait gravé de János Hunyadi dans la Chronique Thuróczy de 1488. Cette tête devait, sans doute, représenter le héros de Nándorfehérvár, premier gouverneur de la Hongrie, mort en 1456. Les deux autres têtes, sur lesquelles il porte son regard, ne peuvent être que les portraits de ses deux fils, László et Mathias Hunyadi.

Le jeune visage d'adolescent représente Mathias Corvin, le plus grand roi de la Hongrie, qui au moment de l'avènement au trône en 1458 avait à peine 18 ans, tandis que la tête coupée et couchée horizontalement ne peut être autre que celle de László Hunyadi, son frère aîné, décapité en 1457 au château de Buda, Place St. Sigismonde, sur ordre du roi László V. Il n'est pas sans intérêt de noter, que la quatrième tête se trouve seule, isolée des trois autres, au côté opposé — apparemment elle n'était pas unie par des liens de sang à la maison Hunyadi et il se peut aussi que sa condition différerait de celle des Hunyadi. Elle est probablement le portrait du maître István de Kassa lui-même, qui devait, entre 1461 et 1470 construire la tour du sud de l'église Mathias.

En effet, le maître István de Kassa a sculpté aussi ailleurs son autoportrait, notamment en 1464, dans l'un des corbeaux du choeur de l'église St. Égide à Bártfa (Bardejov). Il devait se rappeler encore les visages des deux membres aînés de la famille Hunyadi aux environs de 1461, lorsque furent élevés les murs du rez-de-chaussée de la tour où se trouvent ces têtes. Quant à la troisième tête — ce fut le roi Mathias Corvin qui donna l'ordre de construire la tour. Sans doute, le maître István est mort aussi à Buda, car un document délivré en 1499 à sa veuve Dorothee, l'appelle „olim civis noster” (jadis notre citoyen).

Ce rapport — outre la ressemblance de traits entre le portrait de Bártfa (Bardejov) et celui au château de Buda — attend encore la production des preuves. Au cas où il serait prouvé, l'attribution de l'imposante tour Mathias au maître István de Kassa se trouverait aussi incontestablement confirmée. En effet, à l'une des fenêtres du 3<sup>e</sup> étage de la tour se sont conservées les armoiries de Hongrie avec l'emblème des Hunyadi et la date 1430. Ceci est d'autant plus remarquable qu'au côté sud de la tour de l'église St. Elisabeth de Kassa (Kosice), dont l'auteur fut sans aucun doute le maître István de Kassa, il y a également un groupe d'armoiries hongroises à l'écusson des Hunyadi, remontant aux années entre 1409 et 1476.

Les deux armoiries mentionnées sont dans des encadrements de baie extérieurs à l'arc en accolade, ce qui devait être — semble-t-il — une composition propre à l'art du maître István de Kassa puisque cette même forme d'encadrement se retrouve aussi aux tabernacles de Bártfa et de Budaszentlőrinc, attribués à juste raison à ce maître.

Le problème semble rester entier pour le seul fait que les contreforts bordant la tour du sud de l'église du château de Buda et celle de Kassa diffèrent les uns des autres ce qui ne milite pas en faveur de l'attribution des deux bâtiments à un seul maître. Une analyse de style s'impose donc et cela d'autant plus que les étages supérieurs des contreforts de la tour de Buda ne sont pas les étages originaux, mais viennent de la reconstruction néogothique qui a eu lieu entre 1876 et 1894, ceux-ci ne peuvent donc être caractéristiques de l'art d'István de Kassa et du XV<sup>ème</sup> siècle.

Étienne Czagány



Magyarországon — néhány várkastély kályhacsempe anyagának közlésén kívül — a vidéki várkastélyok kályhacsempe együttesének pontos időrendjét meghatározó, a műhelykapcsolatokat és főként a művelődéstörténeti kérdéseket is figyelemmel kísérő feldolgozása nem történt meg ez ideig.

A fentiek miatt vált szükségessé a Báthoriak *nyírbátori* és *ótvöskényi* várkastélyában feltárt — művészettörténeti szempontból is jól értékelhető — kályhacsempéinek vizsgálata.[1]

Az ásatásokból előkerült egyszerűbb és általánosabb típusok, valamint az ismert figurális formák mellett[2] a legjellemzőbb darabok száma csupán tíz-tizenöt volt. [3] Közöttük is a — Báthori család legfontosabb családi központjában — *Nyírbátorban* felszínre került töredékek számítottak az igazán művészi kivitelű daraboknak.

Az 1969-től folytatott *nyírbátori* régészeti munkák során talált kályhacsempék, az ún. 4. számú *nyírbátori* lovagkályha-csoport legkiemelkedőbb darabja: az oromdiszként szereplő tarajos sárkány volt (1. kép). A szürke anyagú, mázatlan, hatszögletű talapzatra erősített, plasztikus domborítással készített tarajos, tüskés test mellé kétoldalt, hosszú pikkelyes szárny simul. Az enyhe ívben végződő fejen, kerek, gomb alakú szemek, míg a szélesre tátott szájban agyarak látszanak. Az aránytalanul nagy madárkarmos lábak megformálása is egyedülálló. Ugyanakkor a sárkányábrázolásos csempe közelében előkerült apró pikkelyes sárkányábrázolásos nyak- és fejtöredékek a XIV. századi *budai*, illetőleg *diósgyőri* sárkányos kályhacsempék formáját idézik fel.[4]

A magyarországi művészeti alkotásokon — köztük a kályhacsempéken — a nagyszámú sárkányos motívum éppen a XIV. század második felében tűnik fel. I. Lajos *budai* palotájának kályháin és a *Diósgyőrben* jelentkező formák — a szimbolikus jelentésen túl — a középkori ember hagyományos mesélőkedvét tanúsítják.[5] Hasonlóan a sellő, a griffet, a mesebeli sárkányokat kedvelő többi XIV. századi ábrázoláshoz Európában, így *Németországban* is általános formát képviselnek ebben a korban.[6] S ezek a típusok lesznek előkészítői Magyarországon a XV. században kialakuló — főleg a Zsigmond-kori Sárkányos társaság szellemében fogant kályhacsempékörnek.[7]

A Báthoriak — a Sárkányrend tagjaként — mint Szent György lovagok vívják küzdelmüket a pogány törökkel: a sárkánnyal. S érthető, hogy régi nemzetségi és családi hagyományuk[8] alapvetően befolyásolja a különböző művészeti emlékek, így a kályhacsempék ábrázolásait.

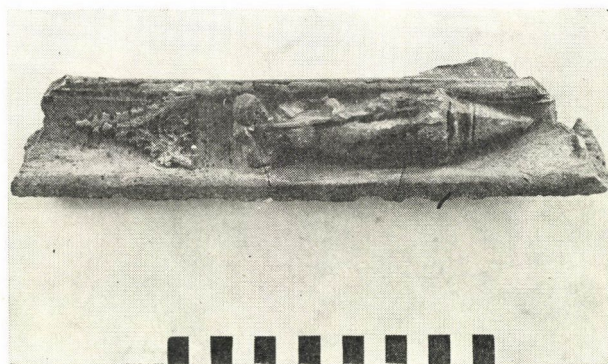
A Báthoriak *nyírbátori* címeres kövein levő sisak sárkányok — csempénk ábrázolásához hasonlóan — olasz hatásra utalnak. Hiszen a pompás szobrászi munkával készült ismeretlen szépségű alkotást, a szárnyas sárkányt ugyancsak Itáliában találjuk meg leggyakrabban. *Nyírbátori* darabunkat mégis a gazdag díszű egyedi forma különbözteti meg a XV. századi *németországi* kétféjű sárkányt ábrázoló oromcsempéktől.[9] Jóllehet közvetlen analógiáját Báthori István vajda címerén (1488), illetőleg az 1511-ben készült *nyírbátori* stallumokon találhatjuk meg.[10]

A sárkányos csempe csoportjához tartozik a gyalogos Szent Györgyöt ábrázoló töredék.[11] A piros színű, alapanyagában szürke, szemcsés kályhaszáltöredéken, a mérműves díszítés alatt, konzolon áll a páncélba öltözött, gyalogos szent. Ez a dárdeját a lábánál ágaskodó sárkány torkába döfő lovag képe — más megfogalmazásban — a *budai* lovagkályha 3. típusáról ismert (2. kép). Európai ábrázolásai közül a *németországi* a legtipikusabb.[12] Egy *hamburgi* darabon a küzdelem második fázisát is látjuk, míg a *nagyszebeni Bruchental Múzeum* darabján a teljes kompozíció jelenik meg.[13]

Magyarországon a korabeli gyalogosan küzdő Szent György motívuma a *mezőköpáncsi* középkori temető két



1. Sárkány ábrázolásos kályhacsempe, *Nyírbátor* — *Báthori-várkastély*, 1969. XV. sz. második fele



2. Szent György ábrázolásos kályhatöredék, *Nyírbátor* — *Báthori-várkastély*, 1969. XV. sz. második fele



szíjvégéről ismert, de két Mátyás-kori gyalogsági állópajzs is felfedezhető.[14] A kompozíció alakulását Aufhauser követi — a IV. századi bizánci formától a X—XI. századi Athos hegyi típuson keresztül — a XV. századi német és angol formákig.[15]

Végző soron úgy látszik, hogy a Báthoriak családi hagyományának hatására, önálló megformálásként jöhetett létre a nyírbátori Szent György típus. S ilyen minőségében ez ideig a Báthoriak Szent György kultuszának kályhacsempén történő egyedülálló ábrázolása.

Az azonos lovalakos kályhához tartozó sárkányos és Szent György ábrázolásos csempetöredék korhatározását az ún. Karinthia címeres darab adja (3. kép). Hiszen a sárkányos „Gutkeled” kályhához sorolható töredéken, a címerpajzs jobb oldalán három jobb felé lépő oroslán ábrázolása ismert. A kisméretű, vágott söreányú és csomóba kötött farkkal mintázott oroslánok, valamint a hasított pajzs bal oldalán ábrázolt pálya a budai lovakályha 7. típusán: az oromcsempe alsó kis pajzsán fedezhető fel.[16] S míg a budai csempe 1454—57 között készült, addig a nyírbátori darabunk — Karinthia elfoglalása utáni időre — 1483 tájára keltezhető.[17]

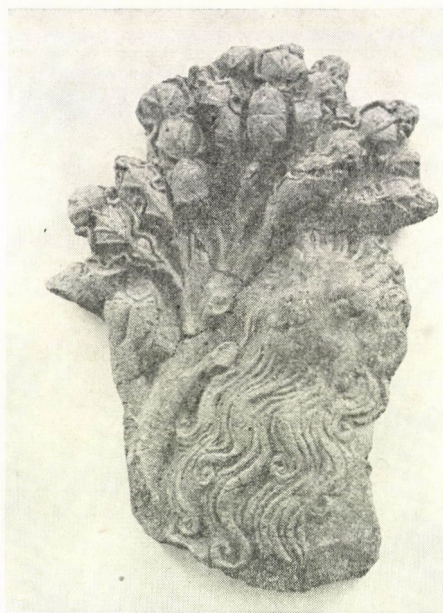
A fentiek alapján a nyírbátori lovalakos kályha 4. (Báthori, illetőleg Gutkeled) csoportjához tartozó — kevésbé jellemző — darabok keltezése is meghatározott. A három, az ún. Báthori—Gutkeled kályhához sorolható legjellemzőbb csempe a nyírbátori ún. lovakályha műhelyében készült.[18] A kályhaműhely kérdéséhez végső soron azonban az 1. számú lovakályha oroslános töredéke nyújt lényeges bizonyító anyagot (4. kép).

A piros, szemcsés anyagú, tölgyfával és fekvő orslánnal ábrázolt oroslános csempe töredékes formában került elő.[19] Az oromcsempe rokon formáját a budai lovalakos kályha 2. típusán találjuk meg. S ez ideig a típus és változatai Magyarországról, Jugoszláviából, Ausztriából, Svájcban, Németországról, Csehországból és Lengyelországból ismertek.[20] Ugyanakkor a nyírbátori kivágott darab mégis egyedülálló típust képvisel Magyarországon.

Legközelebb áll hozzá a budai kályha „sziklás talaj ábrázolást formázó” 1454—57. között készült negatívja. S ezzel végső soron a budai lovalakos csempecsoporthoz kivágott oroslános oromtípust létrehozó közvetlen magyarországi hatásáról tanúskodik.[21]



3. Karinthia címerábrázolásos kályhacsempe, Nyírbátor — Báthori-várkastély, 1969. 1483 után

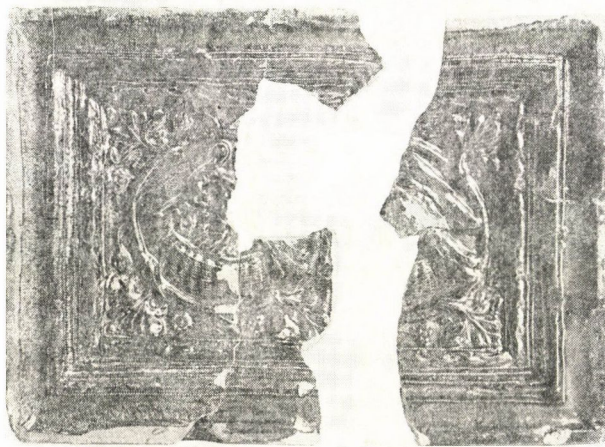


4. Oroszlán ábrázolásos kályhacsempe, Nyírbátor — Báthori-várkastély, 1969. XV. sz. második fele

A négy — művészeti szempontból is jellemző — nyírbátori kályhás emlékek tehát bizonyították, hogy a nyírbátori Báthori-várkastélynak kiemelkedő jelentősége és kapcsolata volt Mátyás budai központjával. S a királyi udvarból — éppen a Báthoriak révén — 1480 körül Nyírbátorba került fazekasmester alakította ki az ún. nyírbátori kályhás műhelyt.

A kiváló művészi értékű kályhacsempéket létrehozó nyírbátori ún. lovalakos fazekasműhely a megrendelő Báthoriak igénye alapján dolgozott. A műhely az elkészült kályhát az U alakú kastély felső emeleti szárnyain, illetőleg az alsó helyiségekben, valamint a várkastélyhoz tartozó kiegészítő jellegű épületrészekben helyezte el. Olyan módon, hogy a reprezentatív kivitelű lovakályhákat a felső emeleti szárny legrangosabb részében állíthatta fel.

Hogyan történhetett a Báthori-kastély kályhákkal való berendezése? Előre kell bocsátanunk, hogy a rekonstrukciót a régészeti megfigyelések, illetőleg a XVI—XVII. századi források alapján végezhettük el.[22]



5. Pelikán ábrázolásos kályhacsempe töredékei, Ötvöskónyi — Báthori-várkastély, 1974. XV. sz. második fele



Ennek alapján mondhatjuk, hogy a IV. számú szürke ún. Báthori-sárkányos kályha az emeleti, „az ún. Úr szobájában” lehetett. A lovagalakos kályha 1. sz. (Oroszlános), illetőleg 2. sz. (Szent György ábrázolásos) kályhája[23] a lovagtermet díszítette. Az egyéb típusú kályhák nagyszámú töredékei alapján valószínű, hogy az emeleti ún. „Úrnő házában” az V. sz. típushoz tartozó mázas virág-, illetőleg hattyúdíszes formák szerepeltek.

Az igen kisszámú és töredékes állapotban előkerült zöld mázas címeres (hollós, kettőskeresztes) kályhák az „Úr szobája”, illetőleg a lovagterem környékén kerültek elhelyezésre.

A lovagkályhákhoz hasonlóan, még díszes környezetben állt a Próféta, illetőleg az áttört, gótikus csempéjű kályha. Ugyanakkor az egyszerű, mázatlan félkörívvél, illetőleg virágdíszrel ellátott típusok, viszont feltétlenül a szerényebb szobabelsőhöz tartoztak. Így a nagyszámban előkerült igen egyszerű — a Magyarországon általános típusú *fekete, négyszegletes tányér formájú*[24] *szemeskályha*, *kemence darabjai* a kastély legegyszerűbb helyiségeinek fűtőberendezéseit alkották.

A Báthoriak magyarországi várkastélyépítkezéseinek eddigi második legnagyobb[25] feltárási területén, az *ötvöskónyi* várkastélyban is igen jellegzetes és művészi kvalitású kályhacsempék kerültek a felszínre. A XV. század második felében épült kisebb vadászkastély országosan is értékelhető csempetípusai a Báthoriak többi elpusztult és feltáratlan kastélyaiban meglevő fűtőberendezésekre hívják fel a figyelmet.

Az 1970-től folytatott feltárások legkiemelkedőbb kályhacsempéje „az ún. lovagalakos *budai* műhely pelikán ábrázolásos” töredéke.[26] A léctagos kerettel többszörösen tagolt és ág körül csavarodó levélsorszeggéllyel ellátott, négyzetes, zárt előlapú csempén bonyolult ábrázolással jelentkezik a főmotívum (5. kép). A középső mezőben vesszőfonatos fészkén ülő kiterjesztett szárnyú pelikán táplálja fiókáit. A pelikánt körülvevő ágról a négy sarok felé egy-egy levél hajlik ki. Az erősebb, illetőleg halványabb zöld mázzal díszített három, esetleg négy csempéhez tartozó töredék darabjainál *budai* lovagalakos kör 18. típusához képest részlet motívumaiban eltérés tapasztalható. Az *ötvöskónyi* darabon erősebben domborodó motívumok a Rozgonyi család címeréhez[27], illetőleg — véleményünk szerint — inkább a Batthyány család pelikános címerábrázolásához kapcsolható.[28] Ugyanakkor relatív kronológiánk alapján[29] az *ötvöskónyi* várkastély első építési és berendezési periódusa, s ezzel pelikános csempénk kora az 1460-as és 1480-as évek közé keltezhető. A *budai* műhelyben alkalmazott motívum eljutása a *somogyi* reneszánsz korai kialakulásával függ össze.[30]

Az ugyancsak kiemelkedő, reprezentatív díszű reneszánsz kályhához tartozik az egyedi formát mutató, piros alapanyagú, zöld mázas, erősen domborodó, enyhén stilizált püspöksüveges fejtöredék. A hosszúkás és gömbölyített arc-, illetőleg homlokrészt az egyszerű vonaldísz körvonalazza. Az előkerült két töredék Báthori Miklós humanista püspök arcát és tulajdonképpen alakját idézi fel[31] (6. kép).

A püspökfejes csempéhez hasonlóan a kiemelkedő Báthori-kályhaemlékekhez sorolható három Szent Kristófot ábrázoló csempetípus (7. kép). A zöld mázas, piros szemcsés, téglalap alakú csempe mélyülő, ferde keretének lapján a Szent Kristóf alakja erősen domborított, pontokkal díszített. A típus megoldása a *diosgyőri* várkastély több hasonló korú csempetöredékével rokon. Ugyanakkor a ferde vonalakkal vágott, léctagos peremdísz a *nyírbátori* várkastély egyik kályhacsempéjének hasonló keretével mutat azonosságot.[32]





A budai forma- és stílushatásokat mutató pelikános kályhacsempén túl, a XV. század második felében épült *ötvöskőnyi* Batthyány—Báthori-kastély reneszánsz pilasztere ugyancsak a budai stílusjegyeket hordozó *korohnai* hasonló korú darabbal rokon. Tehát a történeti és régészeti adatok alapján a somogyi főrangúak, köztük a Báthoriak is a budai kőfaragóműhely mestereivel, illetőleg a náluk tanult kőfaragókkal, szobrászokkal, kályhásokkal és művészekkel dolgoztattak már a XV. század második felében.[33]

Milyen volt az *ötvöskőnyi* Báthori-várkastély kályháinak elhelyezése a XV. század második felében, illetőleg a XVI. század elején?

A várfalak által körbezárt árka-dos udvart — a gyalogkapuval szembeni részen — az egyszerűbb földszinti helyiségek zárták le. Felettük igen reprezentatív környezetben: piros, barnászörös és fehér vakolatfestéssel, valamint párhuzamos és téglalap alakú vonalköteggel ellátott kerámia lapokkal díszített, rangos: *pelikános*, *püspökfejes*, *Szent Kristófot* ábrázoló kályhákkal berendezett főúri emeleti szobák álltak.

A főúri Báthori-udvartartás rangosabb szobáinak kályháira utalnak a *halványzöld növénydíszes reneszánsz* töredékek, illetőleg a *sötétzöld mázas ún. eperdíszes kályhaoromdíszrel* rendelkező kályhák maradványai és a *téglalap alakú, többszörösen tagolt, zöld mázas kályhaparkány*. A még rangosnak számító szobákban *sárga és zöld színű, XV. század második feléből származó tál alakú kályhaszemekből* építették fel a kályhákat. Az egyszerűbb kályhák és reprezentatívabb mázas típusok közötti átmenet bizonyítékait a szórványosan előkerült — főképpen *liliomos díszű* — *kályhaorom* darabok nyújtják.

A főúri és rangosabb szobák alatt levő földszinti egyszerűbb helyiségekben *szürke, illetőleg fekete, mázatlan kályhaszemekből* álló XVI—XVII. századi *szemeskályhák* és az ún. *balkáni piramiddal díszű, zöld mázas kályhák* voltak. A Sütőház melletti helyiségben egy 80—95 kályhaszemekből álló *halványpiros szemeskályhát* is rekonstruálhattunk.[34]

Végül soron a *nyírbátori* és az *ötvöskőnyi* Báthori-várkastélyok legfontosabb típusainak értékelésével úgy tűnik sikerült meghatározni a XV. századi Báthori-várkastélyok alapvető kályhaművességét. A műhelykérdés, valamint főképpen a *budai* műhelykapcsolatok feltárása mellett a várkastélyok fűtőberendezéseinek, kályháinak teljesebb rekonstrukcióját is megkíséreltük. A Báthori-várkastélyokban folytatott ásatások befejezésének hiányában még több alapvető forrásadat felhasználása látszik szükségesnek a középkori Báthori várkastélyok kályháinak teljesebb rekonstrukciójához. Jelen pillanatban legfontosabb az *ecsed*i és a *magyarországi* középkori várkastélyok kályhás adatainak felhasználása.[35]

A Báthoriak *ecsed*i birtokközpontjairól fennmaradt összeírások szerint[36] az „úr kőboltos házában” belül *szenelő zöld mázas kemence*, míg a „kőboltos asszonyházban” kívül *fűtő, zöld mázas kemence* volt. Ezenkívül a — Sütőház közelében levő — Szeget palota *belül szenelő zöldmázas kemencéjét* ismerjük. A fentiekén kívül természetesen a nagyszámú helyiségekben állt fűtőberendezés. Nyilván a XVII. században említett fűtőberendezések az értékeesebb, s talán díszesebb típusokra utalhatnak.[37]

A különböző források és az inventáriumok viszont azt is mutatják, hogy csupán a XVI. század végéről származik a legtöbb hitelt érdemlő feljegyzés a középkori magyarországi kastélyok fűtőberendezéseivel, kályháival kapcsolatban.

Ugyan a XVI. század első felében már ismerjük a *bozói* erődített apátság egyik — 1546-os évszámmal ellátott — *kandallóját*. [38] A sárospataki lakótornyt — az 1560-as évek körül — az olasz Alessandro Vedano látja el *kandallókkal*. [39] Az 1570-es urbáriális összeírásban szerepel először a *zníováraljai* (v. Turóc vm.) kastélyban: *fornax limatarum fedularum nova*. A *bártfaújfalui* (v. Sáros vm.) udvarházban 1618-ban „egy fűtő ó rosz kályhás zöld kemencét írnak” össze. A következő évben a *varannói* megerősített kuria — hajduk által —

elpusztított *kályháiról* és *kemencéiről* szerzünk tudomást.[40]

A XVII. századból már jóval gyakoribb „*kályhás*” és „*kemencés*” említésekkel találkozunk. Az 1629-es diósgyőri inventárium szerint a felső várban levő „Úr szobáiban” egy kívül fűtött *zöld mázas rakott kemencét*, míg az ún. torony alatti házban egy belül fűtő *veres kályhából rakott kemencét* és az ebédőpalotában egy kívül fűtő *zöld mázas kemencét* említenek.[41]

A *fogarasi* várkastély — ún. *német konyhájának* olasz módon elkészített kéménye mellett — *pompás habán kályháiról* is tudunk 1630-ból.[42] II. Rákóczi Ferenc szülőhelyén, a *borsi* (v. Zemplén vm.) kastélyban 1638-ban az Úr négyablakos házában levő *lengyel mázas kemencéről* történik forrásfeljegyzés.[43]

A *kaboldi* (v. Sopron vm.) vízesárok-kel kerített, erődített udvarháznak ún. belső várában — a torony közelében — van egy *kályhás kasszobája*, illetőleg egy *öreg-kályhás szobája*. [44] A *nagyidai* (v. Abaúj vm.) kastély ún. Palotájában csupán egy *vörös kályhás-kemence* állt.[45]

A *tusajfalui* kétemeletes, kőből épült udvarházat: *atrio, hypocausto duobus fornacibus inferiori in parte*... említik.[46] Az 1674-es évben az egyemeletes *bolyi* udvarház (v. Zemplén vm.) egy-egy *kályháját* is feljegyzik.[47] Az 1688-as leírás szerint a *fony* kastély (Borsod-Abaúj-Zemplén vm.) egy háromablakos szobája és a hozzá tartozó kamrája is *habán cserepes kályhák*kal ellátott.[48]

A kályhák szórványosabb említése mellett igen gyakori a várkastélyok *kemencéinek* — köztük a *szemes-kemencéknek* — feljegyzése. 1592-ben már a *berzevicei* (v. Sáros vm.) kastély építésénél Berzeviczy Márton megtagadja azt is, hogy a *kémények fundamentumát* kőből rakathatnák... s a szobák *kemencéi* mellett is tűzrakásra — *Prussiai* módon — *rakott kémények* legyenek.[49]

Az 1619-es évben a *Rákócziak makoviczai* (v. Sáros vm.) várában egy „nagy mennyezetes palotát” említenek csupán *egy kemencével*. [50] Két évvel későbbi időből származik az *alsóbeszi kúria*, „*ép kemencéiről*” szóló feljegyzés.[51] Ugyanakkor a *bártfaújfalui* (v. Sáros vm.) kastély *fehér szobájában* is egy *kemence* állt 1641-ben.[52]

A *gagybátori* várkastély konyha melletti házában is „egy jó kemencét” jegyeznek fel.[53] 1673-ból ismert a *sávniki* kastély közelében levő új kúria (nova curia) alsó két szobájának *fűtőkemencéje*. [54] S igen jellemző az is, hogy az *almakeréki* Apafi-kastély 1679-es leltárában csupán a *kemencék* felsorolását találjuk.[55] S fontos, hogy — a XVIII. század végén — a *monoki* kastély két nagyobb szobájában is csupán ún. *kemencével* fűtöttek.[56]

A kastélyok ún. *kemencéinek* — köztük a *kályhás-kemencének* — készítéséről több fontos adat is van. A *rohonci* szabályos négyszög alakú udvarral kerített kastély *kéményének* és *kemencéjének* készítését 1638—1647 között egy bécsi mester, Abundi Bolla végezte.[57]

A XVII. század közepén a *rábapatyi* (Vas megyei) kastély *kéményének* és *szobakemence aljzatrésznének* újraszínáltatását ismerjük. Hiszen a *felsőbaranyai* (v. Ung vm.) faépület lakhatatlanságát is éppen a *kemencék* pusztulása okozta.[58]

Már hangsúlyoztuk, hogy a tüzelőberendezések jó karbantartása nélkülözhetetlen és fontos a középkorban. S éppen ezért a tulajdonosok — a kastélyok lakhatóvá tétele előtt — az összes tüzelőberendezéseket megcsináltatták, illetőleg kijavították. Így például a kisebb udvarház: a *sepsikőrőspataki* (v. Háromszék vm.) 1670-ben történő újjáépítésénél — az építkezés harmadik hónapja után — került sor már a *kemencék* elkészítésére.[59]

A művészi értéket is képviselő *szobai*, főképpen a *kályhás-kemencék* mellett az egyszerűbb, rusztikusabb *konyhai, sütőházi kemencék* nagyobb számban szerepeltek. A forrásadatokban — a *diósgyőri* sütőházban — egy *kályhátlan sütőkemence* kap említést.[60] A *szennai* (Sinna - v. Ung vm.) kastélyban — külön épületben szereplő — *konyhai kőkemencéről* is tudunk.[61]



Külön érdemes szólnunk — a konyhák kiképzésénél — a tüzelés jó megoldására született egyedi elgondolásokról. A *felsőméri* (Borsod-Abaúj-Zemplén vm.) kúria pitvarában *kőlabakra* épült a *kéménnyel* ellátott *öreg-konyha*. [62] S különleges esetekben, mint a *fogarasi* nagyméretű várkastélyban levő ún. *németkonyhá*nak *olasz módon készített kéménye* volt. [63]

A nagyobb kastélyok tüzelőberendezéseinek központi helye a *szenesház*, illetőleg a *fűtőház* volt. Ezek a helyiségek a lakószobák, a hálószobák melletti termekből állottak, amelyekből kívülről — fűtőfolyosón át — fűtötték a szobákat. Az ún. fűtőfolyosóban tárolták kosarakban a tüzelőanyagot, főképpen a faszenet. 1647-ből származik a *nagymajtényi* udvarház ilyen *fűtőházának* feljegyzése. [64]

A fűtés fontosságára — különösen magas rangú vendégek fogadásánál — nagyon ügyeltek. Bánffy János főpohárnok és főispán megköveteli, hogy a szobák rendben, a kályhák és az ablakok jó készüléttel legyenek. [65] Thurzó György — mint gondos háziúr — a vendégek érkezésekor meghagyta feleségének: „a házakat úgy kell befűteni, hogy bűdösek ne legyenek.” [66]

A bemutatott nagyszámú XVI–XVII. századi forrásfeljegyzésekben a kastélyok *kályhái*, *kályhaskemencéi*, illetőleg *szerényebb kemencéi* (*konyhai*, *sütőházi*) szórányosan szerepeltek és így nem adtak egy kastély teljes tüzelőberendezéséről összképet. Maradtak fenn azonban — főképpen a XVII. század elejéről — olyan Báthoriakkal kapcsolatos források, amelyek egy-egy kastély *fűtő*-, illetőleg *kályhaberendezésének* teljesebb keresztmetszetét adják.

A már bemutatott *ecsed*i fűtőberendezések mellett, a *fogarasi* (XV–XVII. századi) kastélyban; az ún. régi Báthori-palotákban *olasz módon készített mázas kemence állt, kőből faragott alulfűtő kéménnyel*. [67] Az ugyancsak régi Báthori-várkastély: *Csejte* 1645 és 1670-es évből származó inventáriumai — a 43 helyiségből álló — kastély több tüzelőberendezése között a legrangosabb helyen: az emeleten egy *új habán kályhát* valamint *több cserépkályhát* — köztük egy *zöld mázas típust* — is felsorolnak. [68]

A már Nádasdy tulajdonban levő *szoboticai* (v. Zala vm.) — 19 helyiséget számláló — kastélyban az 1670-es urbáriális összeírás szerint, az emeleti lépcső alatt találjuk a *kályhás szobát*. A földszinten még *két kályhás* helyiséget említ az inventárium. Ugyanakkor az emeleten szintén *két kályhával* rendelkező szobáról nyerünk adatot. [69]

Thököly Imre *karkői* erődített udvarházában a négyemeletes toronyhoz kapcsolódó ún. palotákban mindenütt *mázas kemencét* jegyez fel az 1682-es összeírás. [70]

A *tájai* udvarházban — az 1688-as számbavétel során — is több *kályhát* találunk. [71] 1701-ben az emeleten — a *kandallós szobán* kívül — egy *zöld kályhás szobát* is emlitenek.

A fényűző, reprezentatív *komanai* kastélyban — az 1648-as leírás szerint — a földszinti nyolc szobában *veres kályhaskemencékről* tudunk. A tornácos emeleten két nagy és két közepes nagyságú szoba nyílt gerendás mennyezettel, deszkapadlóval és *színes mázas kemencékkel* szépen berendezve. [72]

A várkastélyokban levő — többnyire elpusztult — tüzelőberendezések legteljesebb képét az 1620-ból származó régi Báthori-vár, a *fűzéri* inventáriumai adják. [73] Ebben a rangos épületek *kályháitól* haladva az egyszerű *majorsági kemencékig* szinte az összes tüzelőberendezés bemutatást nyer.

A felsorolásban először az ún. *öregházban* (az Úr házában) levő *zöld öreg kályhaskemencét* említik. [74] A középső „boltban” szintén egy *zöld kályhaskemence* állt. Az ún. *deák háza* felett levő emeleti szobában — Báthori Gábor képe közelében — a fűtésre egy *zöld kályhaskemence* szolgált. [75] Az ebédlőházban levő *zöld kályhaskemence* mellett — az öreg első házban — egy *tarka kályhaskemence* volt. [76] Az ún. *sütőházban* *sütőkemencét*, [77] míg a sörnevelő házban *aszalókemencét* használtak. [78] A sörkeverő házban „*kis paraszt füstökemencében*” tüzeltek. [79] A juhász szobájában már *kőből* csinált

„*paraszt kemencét*” talált az inventárium készítője. [80] S végül a majorházban is *kályhaskemence*, míg a majorsági kert kis házában már csak *kőből rakott kemence* állt. [81]

A fűzéri vár 1620-as forrásában szereplő különböző típusú *kályhák*, *kemencék* a vár gazdagabb, illetőleg szegényebb részét is jelezték. Hiszen az Úr házában levő *zöld kályhaskemencével* szemben a juhász szobájában már csak ún. *kőből készült paraszt kemence* szerepelt.

A *fűzéri várban* látható tüzelőberendezések alapján helyes a rekonstrukciónk, amelyben a *nyírbátói és az ötvöskőnyi* kastély legrangosabb részeiben: az Úr szobájában, az asszonyházban és a lovagteremben helyeztük el az ásatásunk során előkerült XV. századi lovagkályhákat és díszesebb, figurális kályhacsempéket.

Igen lényeges, hogy a várakban és a várkastélyokban elhelyezett kályhák, illetőleg tüzelőberendezések formájára, készítésére valamint kereskedelmi forgalmára, értékére is több forrásadat utal. Ezek alapján a várkastélyokban felállított kályhák értéke — úgy tűnik — egyenes arányban állt a belső helyiségek használatjának társadalmi rangjával és bizonyos mértékben az igényével is. S ennek alapján a kályhák értékéből (árából) nemcsak a kályhatípusokra, hanem a megrendelő társadalmi helyzetére, illetőleg főiri lakóhelyének, vagy egyszerűbb nemesi udvarházának szobabelsejére is következtethetünk (8. kép).

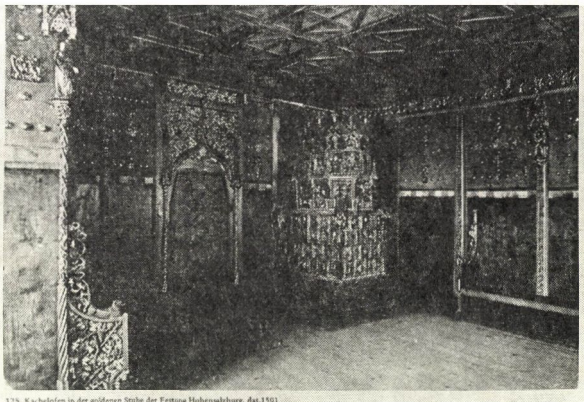
Sajnos azonban a kályhásságra, illetőleg a kályha- és kemenceárakra vonatkozó források — a Báthori-várkastélyok esetében — közvetlenül alig állnak rendelkezésünkre. Éppen ezért főképpen a régészeti kutatások során előkerült nagyszámú csempéanyag és kisebb mértékben a forrásokban szereplő középkori kályhákra vonatkoztatható árak révén próbáljuk meghatározni a korabeli kályhák értékrendjét.

A legrangosabb és igen drága csempéket készítő magyarországi kályhásműhely már a XIV. században a *budai* királyi központban alakult ki. A műhely magas színvonalú darabjai, illetőleg azok hatása szélesebb körbe, így főképpen a királlyal kapcsolatban álló főurakhoz is eljutott.

A régészeti, történeti és egyéb források alapján viszont az is biztos, hogy a vagyonosabb polgárság már a XV. század elején ugyancsak áttért a díszesebb és drágább kályhák készítésére. Hiszen amíg 1442-ben a *pozsonyi* városi nagy tanácssteremben még csak mázatlan cserépkályha állt, addig 1449-ben már mázas kályhára cserélték át. [82]

A Zsigmond-kori királyi kályhásműhely alkotásain túl — a XV. század közepén (1453–57) — jönnek létre a magyarországi kályhaművéség legrangosabb alkotásai: az ún. *budai* lovagkályha — több mint fél évszázadon át — széles európai körben is elterjedt formakincsének darabjai. [83]

A legrangosabb főuraink — anyagi és társadalmi helyzetüknek megfelelően — ennek az ún. *budai* lovagkályhának az alkotásait igényelték, illetőleg másolták. Ennek révén a Karinthis, illetőleg Mátyás hollós címe-



129. Kacheln in der goldenen Stube der Festung Hohenzburg, dat. 1501.

8. Díszes szobabelső kályhával, Salzburg, 1501. (Rosemarie Franz nyomán)



rével ellátott nyírbátori, valamint az ötvöskőnyi pelikános, püspökfejes kályhák jelentősége is jól érthető. A készítőmesterek a magas rangú Báthoriak társadalmi helyzetét és kapcsolatait tükrözték a művészi kivitelű kályhákon.

Milyen értéket képviseltek a középkori Báthori-várkastélyok kályhái?

A XV. századi várkastélyok, kastélyok és udvarházak kályháinak kereskedelmi értékrendjére vonatkozó adatokat a szórványosan fellelhető magyarországi forrásokból nyerhetjük. Így 1489-ben az esztergomi érseki várpalota egyik kályhájának készítéséért, a *kis cseréptábláért* egy dénárt fizettek.[84] Ugyanakkor az egyszerű kályha 120 frankba került,[85] míg az ún. nagy csempékből álló német módon készült két kályha teljes összege 503 frank, azaz 23 forint volt.[86]

A XV. századból származó töredékes számadási adatok mellett (egri, esztergomi) a XVI. századi *kassai* fazekas cég artikulusa[87] világosan meghatározza a kályhások számára a különböző kályhatípusok készítése, illetve vásárlási összegét. A *kassai* limitáció szerint egy új formás kályháért 4 pénzt, míg az ugyancsak formás új, fehér kályháért 3 pénzt és végül a vörös színű új, mély, formás kályháért 2 pénzt kérhetett a fazekas. S amennyiben a fazekas régi kályhából rakott fel kemencét, úgy csupán 1 pénz illette meg.

Részletesebb és pontosabb árszabályozást az 1627-es és az 1706-os évekbeli származó — az erdélyi három nemzet fazekasai számára készült — limitatio adott. Ebben — a XV. század végén is szereplő — ún. német módon készült szép tarka „összejáró” virágos mintával készült kályha a legdrágább. Ez az említett, nagyméretű kályha ugyanis 10 pénzen szerepel.[88]

Az egyszerűbb kivitelű, tarka cífrás típusú kályha már csupán 8 pénzbe került. A várkastélyokban általánosan megtalálható zöld mázas kályháért 6 pénzt kérhetett a kályha felrakója. A „verescífrás” forma 3 pénzen, míg az „igen paraszti” másfél pénzen kelt el.

A Gömör vármegyei fazekasok 1706-ban a zöld kályháért 6 dénárt, míg a fehérért annak felét kapták. Legdrágább volt a tarkásan festett öregkályha, mert az 9 dénárba került.[89]

A felhasznált limitációk szerint a kastélyok szobáiban levő díszesebb, illetve egyszerűbb típusú kályháknál megfigyelhető elhelyezési rend követhető volt, hiszen a drágább, munkaigényesebb kályha az Úri szobába került, míg az egyszerűbb (kemence), a kevésbé módos a „paraszti” helyiségekbe.

A nyírbátori és az ötvöskőnyi várkastélyban és szinte az összes magyarországi kastélyban, udvarházban meglevő zöld mázas kályhaskemence az átlagos nemesi, illetve a gazdagabb polgári szintet jelezte. Az ún. cífrás és díszített kályháknál már magasabb mesterségbeli tudást igénylő kályhás-fazekas készítő tétélezhetünk fel. Ezeket már távolabbról is hozathatta a megrendelő.

Jóval drágább és díszesebb kivitelű volt — a tulajdonosának nagyobb rangját is mutató — olasz, lengyel, illetve német módon készült, valamint a díszes és igen munkaigényes nyírbátori és ötvöskőnyi lovagalakos, illetve a reneszánsz csempékből álló kályha. Ezek a kályhák — sok esetben idegen származású — mester jelenlétére utaltak. Végül soron ebben az esetben a magyar mester által történő idegen fazekasáru felhasználása is szóba jöhetett.[90]

A fentiek után az is kérdés, hogy milyen munkát végeztek a fazekasok, kályhások a XV. századi Báthori- és egyéb várkastélyok fűtőberendezésével, kályháival kapcsolatban?

A nyírbátori és az ötvöskőnyi kastély fűtőberendezései készítéséhez és javításához fontos adatokkal és forrásokkal az esztergomi érseki és egri püspöki udvar XV. századi számadásai szolgáltathattak.[91]

A XV. századi esztergomi forrásokból derült ki az, hogy egy kályhásnak, név szerint Kaza Györgynek szinte minden fűtőberendezés készítéséhez, illetve javításához értenie kellett.[92]

Az általánosnak mondható fazekas és kályhás szak tudását 1487-ben Esztergomban az olasz módon készült

fűtőberendezés: a kandalló, illetve az érseki birtokhoz tartozó verpeci malom javításánál, illetve készítésénél használták fel. Ugyanakkor — Kaza György irányításával — mintegy 500 téglakockából készült el 1489-ben a verpeci kenyérsütő kemence is.

1489 őszén — Hipolit érsek szobájában levő kályha kijavítása mellett — 50 fazékidomú fiókból 50 dénár összegért kisméretű kályhát is felállított.[93] A nyírbátori és az ötvöskőnyi Báthori-várkastély ásatásából előkerült fiókokhoz hasonló darabokat fekete földdel szürkére mázolták be.

A további adatokból kiderül az, hogy a fenti kályhás Hipolit érsek udvarában több kályha javítását, illetve kiegészítését is folyamatosan végezte.

Az egri vár kályhájánál is megállapíthatták — a XV. század végén, illetve a XVI. században, hogy a kályhás mesterek többnyire saját készítésű csempéiket építették be.[94] Ugyanakkor kimutathattuk, hogy az egyszerűbb kályháknál, illetve a rangos nyírbátori lovagkályháknál is helyi műhely hozta létre az alkotásokat.[95] Ugyanakkor köztudomású az is, hogy az egyszerű kő, téglavagy paticskemencét akár a helyi kőműves is elkészíthette kisebb összegért. Így a füzéri, valószínűleg a nyírbátori és az ötvöskőnyi várkastélyban is meglevő ún. paraszti kemencéket a helybeli kőműves vagy egyszerűbb fazekas alkotásának is tekinthetjük.

Tudomásunk van azonban arról is, hogy Bécsből és talán még messzebből is szállítanak kályhacsempéket Magyarországra. 1607-ben éppen Thurzó György hozat székere — valószínűleg díszesebb — kályhákat udvarháza számára.[96] A drága idegen áru megvásárlásából következtethetünk arra, hogy feltehetően egyik kastélyának ún. Úri szobájában kívánta elhelyezni az izlésének legjobban megfelelő kályhát.

A külföldről történő XV. századi fazekasáru, illetve kályha szállítása mellett éppen a régészeti ásatások anyaga bizonyítja a Magyarországról történő importot is. Hiszen a magyar fazekasok Pozsonyba is szállítanak kályhacsempét.[97] Két — Pozsonyban is szereplő — magyarországi fazekastól éppen az általánosabb típushoz tartozó fekete és zöld kályhacsempéket vámolják el.[98] S éppen a nyírbátori és az ötvöskőnyi Báthori-várkastélyban előkerült — a budai lovagalakos kályha hatáidat tükröző — darabok a budai műhely magyarországs, XV. század végi kereskedelmi és művészi kisugárzásának új fontos bizonyítékai.

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a nyírbátori és az ötvöskőnyi Báthori-várkastélyok ásatása során előkerült XV. századi kályhacsempék ún. lovagalakos kályhák köré a budai központi műhely rangos hagyományait felhasználó és a királyi udvarral szorosabb kapcsolatban álló fazekasmester, illetve annak műhelye készíthette. A feldolgozott kályhacsempék kályhái a XV. század második felében épült és a XVI. század elején átépített Báthori-várkastélyok legrangosabb szobáiban kerültek elhelyezésre mint igen drága művészi és társadalmi értéket képviselő alkotások.

Az előkerült Báthori-kályhacsempék, valamint a különböző forrásadatok alapján biztosabban látjuk a magyarországi várkastélyok kályháinak rendeltetését, művészi és művelődéstörténeti szerepét. Bizonyítható volt, hogy a nyírbátori Báthori-várkastély — a kályhák tekintetében — a XV. századi átlagos vidéki kastélyokat messze megelőző fűtőberendezésekkel rendelkezett. Reprezentatív kályhái a kor általános színvonalát is felülmúlták és szinte a királyi kastélyok magas szintű fűtőberendezéseikhez voltak hasonlíthatók. Ugyanakkor a magyarországi forrásanyag fontosabb adatainak felhasználásával valószínűsíthető lehetett a rangos anyaggal együtt előkerült szerényebb kivitelű kályhák helyét és rendeltetését is. S így éppen a XV. századi nyírbátori és ötvöskőnyi lovagkályha anyagával együtt felszínre jutott fekete szemes kályhához hasonló esztergomi, egri kályhaanyag szereplését a XV. századi források is bizonyították.[99]

A Báthoriak — a XV. századi főurakhoz hasonlóan — a budai királyi udvarral való kapcsolatukat is felhasználták a rangos, művészi díszű kályhásemlekek létre-



hozására. S ezek az alkotások — véleményünk szerint — magyar módra és magyar mester által készülhettek. Értékük és művészi kivitelük alapján — a vidéki főúri kastélyokból előkerült darabok között — szinte egyedül-

álló XV. századi tárgyi bizonyítékait szolgáltatják a fűtőberendezésekkel foglalkozó magyar művészettörténeti és régészeti kutatásnak.

Magyar Kálmán

## JEGYZETEK

1 Magyar Kálmán: A nyírbátori várkastély XV. századi kályhacsempéi és művelődéstörténeti vonatkozásai. Doktori disszertáció (Kézirat, Régészeti Tanszék, ELTE (Bp. 1973, 1–269.) Továbbiakban: Magyar 1973.)

2 Magyar 1973, 60–92., Uő: Előzetes jelentés az ötvöskónyi reneszánsz várkastély feltárájáról (1966–1972) Somogyi Múzeumok Közleményei I. 1973. Kaposvár 1974, 349–362. (Továbbiakban: Magyar 1974a.)

3 A darabok széles körű vizsgálatát az AÉ 1975. 2. sz.-ban végezzük el.

4 A nyírbátori sárkányos csempé adatai: Ltsz. 69. 72. 1. Báthori István Múzeumban, Méretei: H: 19 cm, talp. sz.: 14 cm m: 10,5 cm részletesen I. Magyar 1973, 83.

5 Holl Imre: Középkori kályhacsempék Magyarországon I. Bp. R. XVIII. Bp. 1958, 215–228. (Továbbiakban: Holl 1958.)

6 Rosemarie Franz: Der Kachelofen, Akademische Druck Graz–Austria 1969, 69. kép.

7 Holl 1958, 234. 37. kép, 244. 57, 59. kép., 245. 60, 61, 62. kép és 246. 65. kép.

8 Magyar Kálmán: A Báthoriak sárkányölő hagyománya Somogyi Múzeumok Közleményei I. 1973. Kaposvár 1974, 117–131. (Továbbiakban: Magyar 1974.)

9 Franz 1969, 89. kép.

10 Bárdyiné Oberschall Magda: Nyírbátori stallumok. Bibliotheca Humanitatis Historica Bp. 1937. 13. XVI. t. 2. kép.

11 A Szent György ábrázolású csempé adatai: Ltsz. 69.72.2. Báthori István Múzeumban. Méretei: H. 27 cm, Sz: 5,3 cm, v:0, 5 cm.

12 Franz 1969, 69. kép, valamint Piatkiewicz-Dereniowa, Maria: Kafe Wawelskie okresu wczesnego renesansu Studia do dziejow Wawelu 1961, tom. 2.325 p. 26. kép.

13 Kálmán Magyar: L'ornement de dragon des carreaux de poêle du château Báthori et les mythes de dragon du moyen âge Acta Antiqua et Archaeologica XIV. (Szeged, 1971) (Továbbiakban: Magyar 1971.)

14 Magyar 1971, 49. jegyz.

15 Aufhäuser, B. Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung. Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1911. II. t/c. IV. t/a, VI. t/b, VII. t. 1–2, VII. t/a.

16 Holl 1958, 259. 81. kép és 261. 84. kép.

17 Uo., 264.

18 Magyar Kálmán: A nyírbátori várkastély lovagkályháiról Arch. Ért. 1975. 1. 117–132 p. (Továbbiakban: Magyar 1975.)

19 Magyar 1973. VIII. t. 1, 2, 3. a X. t. 1,3,4,6,7. a XVII. t. 1., a XVIII. t. 1–11. a XXXV. t. 6. képen és a XLVI. t. 1. képen levő darabokat.

20 Holl 1958, 252. A kereten belül elmosódott levélors is szerepel.

Altípusai között — különböző profilú keretben — az oroszán alatt sziklás talaj jelzése és élesebb rajzú levélors szegélye is jelentkezik. Újabbban a 2/c. típusnál tárgyalja Holl Imre azt a formát, ahol az oroszán háta mögött is tölgfya áll. (Holl Imre: Középkori kályhacsempék Magyarországon II. Bp. R. 22. 1971, 173.) (Továbbiakban: Holl 1971.), valamint Uő., 1958, 275–276. és 1971. 186–187. 189., Franz 1969, 93. és 97. kép, Stefan Holčík: Kachl'ova pec z 15. storočia na Bratislavskom hrade. Zborník Slovenskeho Národného Muzea LXVI–1972–Historia 12. 101–115. (Továbbiakban: Holčík 1972. A magyar fordítása a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Könyvtárában 4944/72. Ltsz-on 1–11. o.)

21 A budai lovaglakos műhely hatására alakult ki ez a Magyarországon eddig csupán Nyírbátorból ismert típus.

22 A régészeti kutatások szerint a főúri kastélyokban csupán egy-egy kályha állott a lovaglakos típusból (Holl 1971. 185.) A mázatlan csempékből rakott cserépkályhák a cselédség, az őrség, míg az élénk színhátú több színű csempékből álló kályhák a vár urainak díszesebb berendezésű szobáiban állottak a kisvárdai várban is. (Éri István: A kisvárdai vár kályhacsempéi FA VI. 1954, 151.) (Továbbiakban: Éri 1954.) Az egri vár feltáráskor (Szépbátyában) egy XVII. századi ház egyik sarkában kályha, míg a másik részében kemence maradványait tárták fel. (Kozák Károly: Az egri vár feltárása (1957–68.) EME VII. 1969, 180.) Az erdélyi kastélyok, udvarházak középkori fűtőberendezésének szinte teljes képét rajzolja meg B. Nagy Margit: Szépülő otthonok, Reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest 1970, 98–99. (Továbbiakban: B. Nagy. Otthonok... 1970.)

23 A nyírbátori várkastély nyugati, illetőleg északnyugati szárnyának termeiben állhattak. Egerben a lovaglakos kályha a palota Ny-i, emeleti termének közepe táján állott. (Kozák Károly:

Az egri vár középkori palotájának gótikus és reneszánsz kályhái. EME. III. 1965, 102.) (Továbbiakban: Kozák 1965.)

24 Magyar 1973, 96. és 220–221. 7. jegyz., valamint Uő: Az ötvöskónyi Báthori várkastély története. Somogy megyei Múzeumok Füzetek 18. Kaposvár, 1975. a. 45–46 (Továbbiakban: Magyar 1975/a) A magyarországi (alföldi) típusok alapján végzett rekonstrukciót Stefan Holčík: Kachliarska dielna v Banskej Bystrici, Zborník Slovenskeho národného Musea 1974, 175–193.

25 A Báthoriak emlékeit eddig Szabolcs-Szatmár, illetőleg Somogy megyében kutattuk. Az utóbbiban az ötvöskónyi kutatás volt a legjelentősebb.

26 ÖV 1974, L.N Sz 6890, 6893, 6893/1, 6895, 6896, és ÖV 1974, FN 25, 33/3. Holl 1971, 177., 180. 155. ábra.

27 Fügedi Erik: Uram, királyom... (A XV. századi Magyarország hatalmasai) Bp. 1974, 39. ábra.

28 Nagy Iván: Magyarország családai címekkel és nemzedérendi táblákkal. Pest, 1857. 1. 239. (Továbbiakban: Nagy 1857.)

29 Magyar 1975/a. 45–46.

30 Magyar Kálmán: A magyarországi reneszánsz somogyi vonatkozásai Somogy antológia 1976. 2. 96–99. (Továbbiakban: Magyar 1975/b.)

31 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában Bp. 1966, I. 740. A 69. 73. 11. Ltsz. nyírbátori reneszánsz kályhacsempén Báthori András szerepelt.

32 Magyar 1973, 70. és XXXV. t. 3. kép.

33 Balogh Jolán: Későrenaissance kőfaragó műhelyek. Ars Hungarica I. 1974. 50., 56. 65. jegyz. A műhely működését — ellentétben a fenti szerzővel — a XV. század második felére helyezték Somogyban.

34 Magyar, 1975. a. 45–46.

35 Az ecesdire vonatkozik Szatmár megye (szerk. Borovszky Samu) MVV Bp. é. n. (Továbbiakban: Borovszky... Szatmár) 63. — Urbaria et Conscriptioes I. füz. Művészettörténeti Adatok. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Forráskiadványai IV. Bp., 1967, 136–137. (Továbbiakban: Művészettörténeti adatok... IV. 1967, 1. füz.) az utóbbi nem közli az említett inventáriumot. Az 1647. évi inventárium tárgyalása nélkül az ecesi udadalomra fontos kiegészítő adatot hoz Maksay Ferenc: Urbáriumok, XVI–XVII. század. Magyar Országos Levéltár Kiadványai II. Forráskiadványok 7. Bp. 1959, 801., 815–816. (Továbbiakban: Maksay 1959.) Az Ecsedre vonatkozó urbárium, conscriptio több fontos adatát említ 1730-ig a Művészettörténeti Adatok... IV. 1967, 1. 139–142. Az ecesi várra vonatkozó művészettörténeti, építészettörténeti és művelődéstörténeti adatok rövid összefoglalását adja Takács Marianna: Magyarországi udvarházak és kastélyok (XVI–XVII. század) Bp., 1970. 218–219. (Továbbiakban: Takács 1970.) A XVII. század közepéről 1662-ből származó összeírás részletesen szerepel (Borovszky Szatmár 463.) A magyarországi anyag összegyűjtését 1973-ban végeztük el. (Magyar 1973, 98–105.)

36 Borovszky Szatmár... 463. és I. 35. jegyz.

37 Az összeírás szerint — a reneszánszhoz képest — a XVII. századi ecesi várban egyszerűbb berendezések s valószínűleg kályhák is álltak.

38 Takács 1970, 178. — Művészettörténeti adatok... IV. 1967, 1. füz. 77. az 1670. évi inventáriumra utal. — A XVI. század elején épülő nagyszámú kastélyban a kandalló is megtalálható. (Balogh Jolán: A későgótikus és a renaissance kor művészete. Magyar Művelődéstörténet. 2. Bp. 1940. 571–572.)

39 Takács. 1970. 233. — Voit Pál: Régi magyar otthonok. Budapest 1943, 114. (Továbbiakban: Voit 1913.) — Művészettörténeti adatok... 2. 1967. 536–537. Az 1620-as birtokosztás utal a helyiségekre és a berendezésekre.

Erdélyben az éghajlati okok miatt széles körben nem terjed el a kandalló (B. Nagy... Otthonok... 1970, 98.) — Az esztergomi érseki udvarban a XV. század végén említenek „olasz típusú” kandallót (Voit, 1954. 113.). Reneszánsz típusának (Jakó Zsigmond: Az otthon művészete a reneszánsz Kolozsváron. Kelemen Lajos Emlékkönyv. Kolozsvár 1957. 391.) (Továbbiakban: Jakó 1957.) kandalló formái a középkori (reneszánsz) Kolozsváron is megtalálhatók. (Jakó 1957, 367.)

40 Takács 1970. 171, 249, 246. — Művészettörténeti adatok... 2. 1967. 608. A varannói „castellum” conscriptió-ját említi.

41 Cselegedy Ilona: A diósgyőri vár 1629. évi inventáriuma. Herman Ottó Múzeum Évkönyve VII. 1968. 92., 94., 96. A 97. oldalon szerepel: Ezen terhes ház felett való házban vagyon egy belülfűtő kályhas kemence. — A váradi püspöki palota 1600-as leírásában egy nagy kemence szerepel piros és zöld színű mázas csempékkel. (Balogh Jolán: Az erdélyi renaissance. I. Kolozsvár 1943. 154.) (Továbbiakban: Balogh 1943.)



- 42 *Takács* 1970. 188. A habán kályhákra 1656-ból van adat (Uo. 189.) (Továbbiakban: Adattár... 1970.) A fogarasi kastély szinte teljes fűtőberendezését közli a Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 172–225. — Az ún. habán kályhák közé sorolhatták az erdélyi bokály-kályhákat. Ezeket a XVII. században Alvincre letelepített anabaptista fazekasok is készítették. (B. Nagy... Otthonok... 1970. 99. *Voit* 1943. 132.)
- 43 Adattár... 1970. 178. A borsi kastély részletes leírását adja az 1638. évi inventárium. (Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 66–71.)
- 44 Adattár... 1970. 199–200.
- 45 Adattár... 1970. 219. — Művészettörténeti adatok... 2. 1967. 473–474.
- 46 Adattár... 1970. 245. — Művészettörténeti adatok... 2. 1967. 594–595.
- 47 Adattár... 1970. 177. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 63–65.
- 48 Adattár... 1970. 189. — *Molnár Vera*: Beszámoló a sárospataki vár 1963–64. évi ásatásáról. Herman Ottó Múzeum Évkönyve V. 1964–1965. (szerk. *Komáromy József*) Miskolc 1965. 215. Az ún. bokályos ház kályhái között egy kék-fehér-sárga-zöld mázas habán kályha anyaga szerepelt. — Erdélyben a habán kályhások készítették a bokályos-kályhák és kemencék jelentős részét. (B. Nagy *Margit*: Bokály-kályha, bokály-kemence. Reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest 1970. 151–157.) (Továbbiakban: B. Nagy... Bokály... 1970.)
- 49 Adattár... 1970. 173. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 52. említi a kastélyt. A szemeskemencék közül a régebbi eredetű, csuporszerűen mélyített kályhaszemekből összeállított típus az egyszerűbb épületekben szerepelt. (B. Nagy... Otthonok... 1970. 99.)
- 50 Adattár... 1970. 212. — Művészettörténeti adatok... 2. 1967. 412–419. Ez a kemence jó kivitelű, esetleg díszes típusú lehetett. A Désen dolgozó Benedectus Kemenczegyarhó 1506-ban Budáról hoz új formákat és mintákat. (Balogh 1943. 153.)
- 51 Adattár... 1970. 168. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 11.
- 52 Adattár... 1970. 170–171.
- 53 Adattár... 1970. 191–192. — A gagyi kastélyról Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 241–242. tesz említést.
- 54 Adattár... 1970. 235.
- 55 Adattár... 1970. 166.
- 56 Adattár... 1970. 217. — Művészettörténeti adatok... 2. 1967. 440–441.
- 57 Adattár... 1970. 231.
- 58 Adattár... 1970. 186. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 168.
- 59 Adattár... 1970. 235.
- 60 *Czeglédy*... 1968. 96, 98.
- 61 Adattár... 1970. 241.
- 62 Adattár... 1970. 186. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 168–169. Erdélyben a lakóhelyiségek kályháit homlok-kövekre, vas- vagy faparkányokra építették és lábuk is faragott kő, fa vagy téglából volt. (B. Nagy... Otthonok... 1970. 99.)
- 63 Adattár... 1970. 188. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 174.
- 64 Adattár... 1970. 220. — Az egri vár feltárásakor — a DK-i fülesbástyánál — egy XVIII. századi ház fűtőberendezését tártá fel *Kozák*... EMÉ VI. 1968. 117. A ház végénél levő tüzelőnyíláson keresztül fűtötték — az épület ÉNY-i sarkához épített fűtőkamrából — az ÉNY-i sarokban álló kétféle sasos díszű kályhát.
- 65 *Radvánszky Béla*: Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században. II. Bp., 1896. 390. (Továbbiakban: *Radvánszky* 1896.)
- 66 *Radvánszky* 1896. 390.
- 67 Adattár... 1970. 188. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 176. — Az olasz típusú kemencékre hoz adatot B. Nagy... Otthonok... 1970. 99.
- 68 Adattár... 1970. 180.
- 69 Adattár... 1970. 242. — Művészettörténeti adatok... 2. 1967. 575.
- 70 Adattár... 1970. 202. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 315–318.
- 71 Adattár 1970. 243.
- 72 Adattár... 1970. 207. — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 351–357. — A régi magyar otthon belső építészeti szépségét az iratos, himes oszlopok, gerendák és táblás mennyezetek, ajtók, ajtó- és kandallókeretek, kályhák színpompás magyar stílusa jelentette (*Voit* 1943. 126.).
- 73 *Károlyi László*: A nagy-károlyi Károlyi-család összes jószágainak birtoklái története I. Bp., 1911. 232–241. (Továbbiakban: *Károlyi I.* 1911.) — Művészettörténeti adatok... 1. 1967. 231–237. A vár XVII. század végéig szereplő fontos adatainak felsorolása. — A magyar kastélyok és udvarházak belsejének szép építési-berendezési leírását adja *Voit* 1943. 126–129.
- 74 *Károlyi I.* 1911. 232. — Művészettörténeti leírása mellett a vajdahunyadi vár Bethlen-traktusán levő „Nagi Palota” körül álló mázas lapú kályha kívül fűtő kemencéjéről tudunk. (*Voit*... 1943. 129.)
- 75 *Károlyi I.* 1911. 236. — A vajdahunyadi palota említett szárnyában az ún. stukatúrás szobában levő erdélyi típusú fűtőberendezés; a kandalló és a cserépkályha összevegyítéséből jött létre. (*Voit* 1943. 130.)
- 76 *Károlyi I.* 1911. 238–239. — B. Nagy... Otthonok... 1970. 98. A sok zöld bútorra való tekintettel a legtöbb kályha zöld színű. A tarka kályhák csoportjához tartozhatott a XVII. században a négy kobaltkék alapon, fehér úrírhímzmustrákkal díszített, pillér idomú kályha is... *Voit*... 1943. 132–133.
- 77 *Károlyi I.* 1911. 239. — Kenyérütőkemence készítésére hoz adatot a XV. század végéről *Voit*... 1954. 114.
- 78 *Károlyi I.* 1911. 240. — Lehetséges, hogy itt sövényből font, tapaszos kemencék álltak. (B. Nagy... Otthonok... 1970. 99.)
- 79 *Károlyi I.* 1911. 240. — B. Nagy... Otthonok... 1970. 99. egyszerűen égetett cserépből való „paraszt kemencéket”. (Görgény-szentimre — 1692, Szilágysomlyó — 1727, Keresd — 1797.) Ezek a kastélyok személyzeti szobáit vagy a kisebb igényű megépített udvarházak helyiségeit fűtötték.
- 80 *Károlyi I.* 1911. 240.
- 81 *Károlyi I.* 1911. 240. — Egyszerű téglakemence készítésére a XV. század végéről is van adatunk. (*Voit* 1954. 114.)
- 82 *Radvánszky I.* 1896. 10. — *Méri István*: A nadapi kályha-csempék. Arch. Ért. 84. 1957. 2. 192. (Továbbiakban: *Méri* 1957.)
- 83 *Holl* 1958. ... — Uő 1971. ...
- 84 *Nyáry Albert*: A modenai Hyppolit-Códexek. Századok. 8. Bp., 1874. 10. (egy dénár 22 centim volt... Uo. 23. jegyz.) (Továbbiakban: *Nyáry* 1874.) — *Fejérfataky László*: Magyarországi városok régi számadáskönyvei. Bp., 1885. 664. A kályhára és a kályhakészítésre hoz áradatokat a felsőmagyarországi városokat illetően. (Továbbiakban: *Fejérfataky* 1885.)
- 85 *Nyáry* 1874. 10.
- 86 *Nyáry* 1874. 10.
- 87 *Mihalik József*: A kassai fazekascéh artikulusai 1574-ből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. 1908. 152–156. A 8. és az utolsó artikulus.
- 88 *Nagy Iván*: Árucikkek szabályzata 1627. és 1706. évekből. Adalékul a XVII. és XVIII. századi ipar és erkölcs történetéhez. M. T. T. Pest, XVIII. 1871. 234. (Továbbiakban: *Nagy* 1871.)
- 89 *Nagy* 1871. 238., 263. — B. Nagy... Otthonok... 1970. 98. említ zöld-vörös (Görgény — 1652.) és zöld-sárga színű kályhákat (Vajdahunyad — 1681, Keresd 1797.). A Borsod megyei limitáció szerint a fehér csempékért 7 dénárt, míg a kékért 1666-ban 7 dénárt kérhetett a kályhás a felrakás után. (*Román János*: Zemplén megye XVI–XVII. századi iparának szakmai és mesterségei, különös tekintettel a Hegyaljára. Miskolc é. n. 31.) (Továbbiakban: *Román*... Zemplén megye.)
- 90 Természetesen német vagy olasz módon készült csempét a magyar fazekas is utánozta. — A mázas cserépkályhák, kemencék készítése mind a városi, mind a falusi fazekasságot erősen foglalkoztatta... (Balogh 1943. 153.) — A sárospataki céhlével XVI. pontja a kemence rakását is a fazekasoknak biztosította a kőművesekkel szemben. (*Román*... Zemplén megye 30–31.)
- 91 *Nyáry*... 1874. 10. — *Voit Pál*: Kaza György, estei Hippolit esztergomi kályhása. Művészettörténeti Értesítő 1954. 113–116. (Továbbiakban: *Voit* 1954.) — *Détshy Mihály*: Munkások és mesterek az egri vár építkezésein (1493–1596.). II. Egeri Múzeum Évkönyve. II. 1964. 155–159. (Továbbiakban: *Détshy* 1964.)
- 92 *Voit* 1954. 114–115.
- 93 *Voit* 1954. 114. — A XVII. század végén a pazdicsi földesúr már két fazekast foglalkoztatott, s az egyik kizárólag kemencéket épített. (100 fazéknak négy kályha értéke felelt meg... *Román*... Zemplén megye... 31.)
- 94 *Détshy* 1964. 157.
- 95 *Magyar* 1975.
- 96 *Radvánszky* 1896. 11. — Az egri vár számára 1551-ben Bécsből is szállítanak zöldmázás csempéket. (*Détshy*... EMÉ II. 1964. 157.)
- 97 *Kovács Ferenc*: Nyugat-Magyarország áruforgalma a XV. században. Társadalom és Gazdaságtörténeti kutatások, 1902. 133. — *Voit*... 1954. 113. — Zsigmond király nagyszámú külföldi iparossl dolgoztat... párizsi aranyműves, stuttgarti kőfaragómester és külföldi kályhás is valószínűleg számára dolgozott. (*Áldásy Antal*: Adalékok az ipar és kereskedelem történetéhez Zsigmond király idejében. Történelmi Szemle. XIII. 1928. (Szerk. *Áldásy Antal*) 139–142.
- 98 *Voit*... 1954. 113. — A pozsonyi fazekasság XV. századi szerepét tárgyalja *Bello Polla*: Archeológiai kutatás Pozsonyban az 1967–1970-ig épülő híd alaptalaján. Pozsony SNMAU. (Magyar fordításban Kaposvári Rippl-Rónai Múzeum Könyvtára 4891 1tsz./10–12.) (Továbbiakban: *Bello Polla*... Kutatás... Magas szintű kályhásipart is feltételez a szerző (*Bello Polla*... Kutatás... 12.).
- 99 *Voit* 1954. 114. — *Détshy* 1964. 157.



Dans le cadre de notre étude nous avons pu constater que les pièces du groupe de poêles du XV<sup>e</sup> siècle (Fig. 1—5) construits des carreaux de poêle figurant des cavaliers découverts lors des travaux de fouilles exécutées dans les châteaux des Báthori à Nyirbátor et à Ötvös-kónyi, pouvaient être créées par un maître-potier — ou bien par son atelier — qui avait profité des traditions renommées de l'atelier central de Buda et qui était étroitement lié à la cour royale. Les poêles des carreaux traités dans notre étude ont été placés dans les salles les plus élégantes des châteaux des Báthori bâtis dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle et transformés au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Sur la base des carreaux de poêle découverts dans les châteaux des Báthori et en vertu des différentes données de sources nous voyons plus clairement la destination ainsi que le rôle artistique et de l'histoire de civilisation des poêles utilisés dans les châteaux en Hongrie. Nous avons pu démontrer ce que le château Báthori à Nyirbátor — au point de vue des poêles — disposait d'une telle installation de chauffage qui a largement dépassé celles des châteaux moyens provinciaux du XV<sup>e</sup> siècle. Ses poêles représentatifs ont même surpassé le niveau général de l'époque et ils pouvaient quasi être mis en parallèle avec les installations de chauffage de haut niveau des châteaux royaux, de même qu'avec celles des résidences seigneuriales de l'Europe (Fig. 8). En

même temps l'exploitation des données médiévales plus importantes de la documentation de la Hongrie nous a permis de déterminer avec une grande probabilité la destination et la place des poêles plus modestes découverts ensemble avec la matière de haute qualité et qui ont été installés dans les locaux plus simples des châteaux.

Parallèlement avec la matière de poêle à cavalier du XV<sup>e</sup> siècle, amenée au jour à Nyirbátor et à Ötvös-kónyi, des poêles ayant des carreaux à forme d'un oeil noir ont été également déterrés. La présence d'une matière de poêle analogue à ces derniers se trouvant à Esztergom et à Eger a été démontrée par les sources du XV<sup>e</sup> siècle. Nous avons acquis aussi de nouvelles informations concernant l'ordre de valeur et le mode d'exécution souvenirs de poélerie.

Les Báthori — parallèlement aux seigneurs du XV<sup>e</sup> siècle — ont exploité aussi leur liaison avec la cour royale de Buda afin de produire des souvenirs de poélerie de classe et de décor artistique.

Ces ouvrages — à notre avis — pouvaient être exécutés à la manière hongroise et par un maître hongrois. Parmi les objets trouvés dans les châteaux seigneuriaux de province, sur la base de leur valeur et leur exécution artistique, ils fournissent les preuves authentiques presque uniques du XV<sup>e</sup> siècle pour les recherches archéologiques et de l'histoire de civilisation s'occupant des installations de chauffage.



(Kb. 1825—1923)

A világhírű Herendi Porcelángyár másfél évszázados történetének kutatása és feldolgozása során ez ideig számos ismeretlen adattal gazdagodott a hazai és az európai porcelántörténeti irodalom. Minden ez ideig publikált adat hozzásegített a nagy múltú létesítmény belső termelési és művészeti viszonyának jobb megismeréséhez, a társadalmi összefüggések feltárásához. A több százra tehető tanulmányok és közlemények, önálló kötetek nagy része azonban többnyire figyelmen kívül hagyta a gyáron belül működő festők, korongosok modellkészítők, égetők, masszakészítők stb., valamint a művészek tevékenységének kutatását.

A szerzők elsősorban a gyáros Fischer Móricz, majd később a részvénytársaságok szerepét és erőfeszítését, valamint a főúri körökből kikerült mecénások szerepét hangsúlyozzák. Szükségszerű velejárója és következménye ennek a szemléletnek, hogy háttérbe szorultak a gyárban dolgozók, akiknek többsége a tárgyak vonatkozásában névtelenül szerepelt. A szerény méretek között működő manufaktúra, amikor a XIX. század második felében évenként rendszeresen közöl a termeléssel kapcsolatos adatokat, a munkások létszámára vonatkozóan csupán számokat jelent a Kereskedelmi és Iparkamaráknak. [1] A festők, korongozók, égetők nevei az ilyenekben nem szerepelnek. Ugyancsak szórványos adatok kerültek elő, többnyire egy-egy rövid időszakról a gyári levéltárban megmaradt XIX. századi eredeti iratokból. [2] A manufaktúra történetének korszerű feldolgozása, még részleteiben is igényli az ott foglalkoztatottak személyére, de elsősorban munkásságára és munkakörülményeire vonatkozó adatok felderítését. Az igen korlátozott lehetőségek figyelembevételével a fentiekén túl még a felekezeti és állami anyakönyvekben, más levéltári anyagokban végzett kutatás alkalmával előkerült adatok alapján kísérletet teszünk arra, hogy az eddigiekkel egybevetve összegezését adjuk a témának. A további kutatás még módosíthatja a jelen eredményeket, ami szükséges ahhoz, hogy végső soron a dolgozók adatainak és tevékenységüknek teljes katalógusa is elkészülhessen.

Az európai porcelánmanufaktúrák és gyárak történetét kutatók már a múlt században megkezdtek a művészek, festők, modellezők és korongosok, aranyozók személyének és tevékenységeinek feltárását, többnyire a levéltári dokumentumok alapján, ezzel ugyancsak azoknak a porcelántárgyaknak feldolgozását, amelyeken a festő vagy modellező neve, jegye, betűje hitelt érdemlően utalást jelentett a készítőre. A tárgyi és levéltári anyag együttes feldolgozása tette lehetővé, hogy fény derüljön a mesterek vándorlásának útvonalára és ezen keresztül bizonyos stílári áramlatok nyomon követésére. Különösen figyelemre méltó ebben a vonatkozásban a herendi gyár művészeti kapcsolatai miatt is, a bécsi porcelángyárral foglalkozó legújabb kiadvány, amely ez ideig a legteljesebb összeállítást tartalmazza a gyárban tevékenykedő festőkről, modellezőkről és más kvalifikált dolgozókról. [3]

A Herendi Porcelángyár történetének korszakait figyelembe véve teszünk kísérletet arra, hogy a különböző publikációkban megjelent és levéltári kutatásaink során feltárt anyagot rendszerezve feldolgozzuk. Ez

alkalommal a lehető teljesség igényével — de a művészek kivételével — adjuk közre az eddigi kutatások eredményeit. [4] A porcelántörténeti kutatások egyre inkább elmélyülő állapota ellenére sem vállalkozhatunk arra ez alkalommal, hogy hazai és külföldi gyűjteményekben levő herendi porcelánok festőjegyeit közreadjuk, megelégszünk azzal, hogy a gyár múzeumában levő tárgyak jegyeiből szemelvényeket közöljünk. Az eddig ismert jegyek szerény mennyisége és a továbbiakban még fellelhetők, olyan speciális részletkutatást és tanulmányozást igényelnek, ami körülményeink és lehetőségeink között nem valósítható meg. Alapvetőnek tartjuk azonban, hogy a gyárral kapcsolatba hozható és ott tevékenykedő valamennyi személy adatait közlétegyük. A jelenlegiek a későbbiek folyamán feltétlen kiegészülnek mind a személyek, mind a gyári tevékenységük meghatározása tekintetében. Vállaltuk a kutatási egyenetlenségből származó nehézséget is, ami azt jelenti, hogy pl. a családi néven kívül egyéb megjelölés vagy adat nem került elő, az ilyeneket is feltüntetjük. Másoknál, ahol több adat áll rendelkezésünkre, természetesen valamennyi érdemlegest közöltünk. Úgy tartjuk célravezetőnek és a további kutatásra ösztönzőnek, ha családi, rokonai és származási adatokat, kapcsolatokat is feltüntetünk, mert mindezek biztosíthatják a teljesebb és hitelesebb gyártörténet megrajzolását. [5]

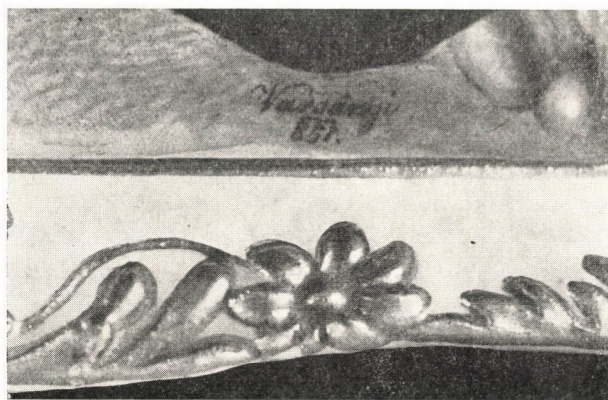
A Herendi Porcelángyár történetének jelentős korszaka feltétlen a XIX. század második fele, amikor a gyár a sorozatos világkiállításokon nemzetközi elismeréseket szerez. Ezek azok az évtizedek, amikor kialakul a herendi porcelánművészet európai és keleti motívum- és formavilága. Ebben az időszakban elsősorban az edénykészítők és a festők azok, akik munkájukkal létrehozói a művészi edényeknek és díszműveknek. Ebben az időszakban az önálló plasztikai alkotások kevésbé jelentősek az edények mellett. Ezzel függ össze az a történeti tény, hogy a XVIII. századi európai gyárak és manufaktúrák tevékenységére olyan jellemző szobrászok és modellezők szinte teljesen hiányoznak az alkalmazottak közül. [6] Alapvetően megváltozott a helyzet a XX. században, amikor létrejön a harmadik részvénytársaság, amelynek időszakában végső soron megteremtődik a herendi porcelánszobrászat. Ennek és a következő újabb korszaknak, amely már több mint negyed évszázada tart, — munkásainak és művészeinek tevékenysége másként értékelendő, így a feldolgozása is feltétlen különböző és eltérő a XIX. századi manufaktúris korszaktól. [7] A megnövekedett termelés és a gyár történetében az államosítás során bekövetkezett új korszak feldolgozása munkásainak elsősorban szakmai szelektálását teszi szükségessé. Ebben az időszakban már a korábbi évszázadban alig jelentős tudományos műszaki és művészi személyi állomány tevékenysége sem hagyható figyelmen kívül. Éppen ezen történeti és porcelánművészeti vonatkozásban egyaránt jelentős kérdések indokolják, hogy jelen tanulmányunkban az 1923 előtti időszak dolgozóira vonatkozó adatokat közöljük és más alkalommal foglalkozunk az elmúlt több mint fél évszázad gyári dolgozóival, művészeivel.

A porcelángyár történetének korszakok szerinti fel-





1a. Porcelánlap Fischer Mór arcképével, HPGYM  
ltsz. 181.



1b. Festőjegy: Varsányi 851. (Varsányi Ede) (?)

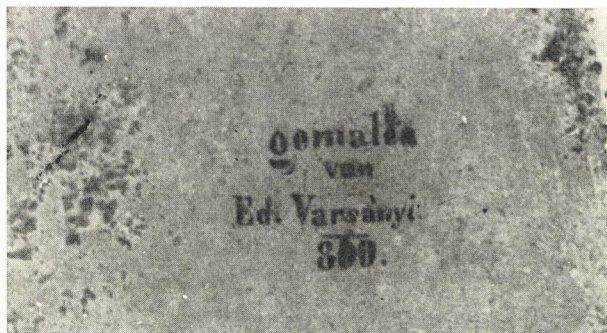
osztását, valamint az egyes időszakok belső tartalmi problémáit és jellemző főbb művészeti és technikai kérdéseit feldolgozó tanulmányunkban[8] nem foglalkoztunk a munkások kérdéseivel. Az egyes korszakok, amelyek nem hosszabb időszakot ölelnek fel mint másfél, két és fél évtizedet, manufaktúra történeti szempontból feltétlenül elkülöníthetők és elkülönítendők. Azonban a dolgozók, elsősorban a festők és korongosok tevékenysége, szükségszerűen nem szűnt meg kutatásra épült korszakok lezárásával, és nem indult — a korábbiaktól — függetlenül az újabb korszakkal. Így lényegében az első időktől és a rendelkezésünkre álló legkorábbi személyi adatoktól kezdődően egészen 1923-ig folyamatában adjuk közre a dolgozók teljes névsorát az előkerült időponti és munkaköri, szakképzettségre, származásra utaló adatokkal. — Szükségesnek tartjuk, hogy az egyes fes-

tők, vagy meghatározott munkakörben kiemelkedő dolgozók tevékenységével is foglalkozzunk az adott korszakon belül. Ezzel együtt még kiegészítjük tanulmányunkat egy illusztrációs áttekintéssel is, amely a korszak művészetéből, a dolgozók tevékenységével is kapcsolatba hozható. A függeléként csatolt jegyzékből ezért az egyes korszakoknak megfelelően kiemeljük a jelentős mestereket, a manufaktúra történetével kapcsolatos figyelmen kívül nem hagyható személyeket.

A manufaktúra történetének első időszakában: a Herendi Porcelángyár Stingl Vince idején (1825—1839), a porcelán előállítása érdekében végzett sorozatos kísérletezések a meghatározók. Ez a másfél évtized, nemcsak a fentiek szerint a korai Fischer előtti időszak, hanem a hazai porcelán megteremtésének is első szakasza. A Stingl-féle vállalkozás méreteire vonatkozóan pontos adatok ez ideig sem ismeretesek. Feltétlenül szerényebb volt azon-

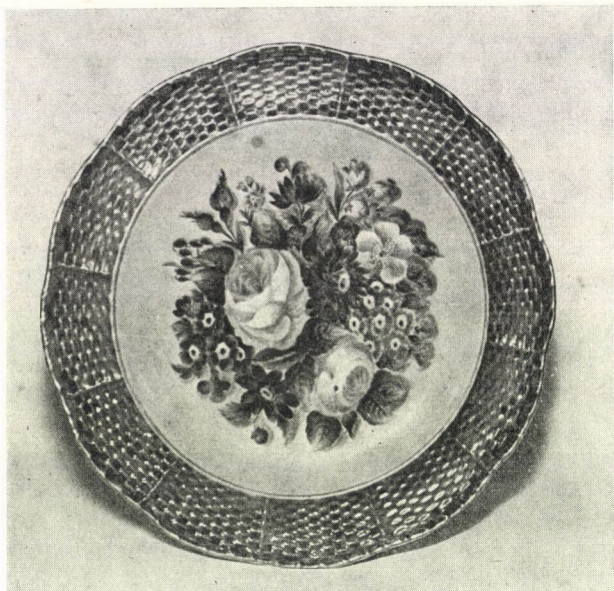


2a. Porcelánlap ismeretlen férfi arcképével, HPGYM.  
ltsz. 182.

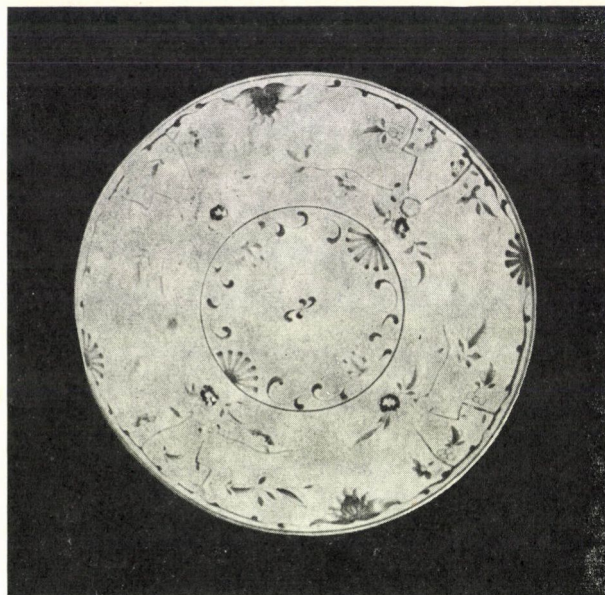


2b. Festőjegy: gemalen Ed. Varsányi. 860. (Varsányi Ede) (?)

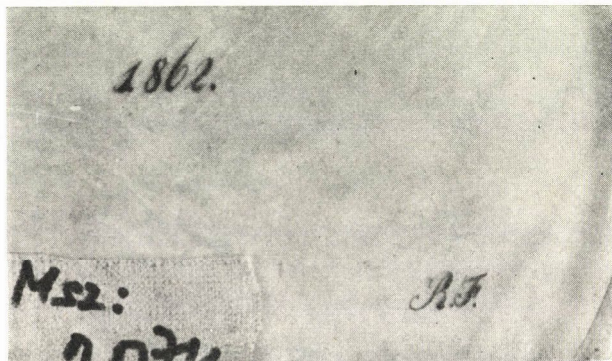




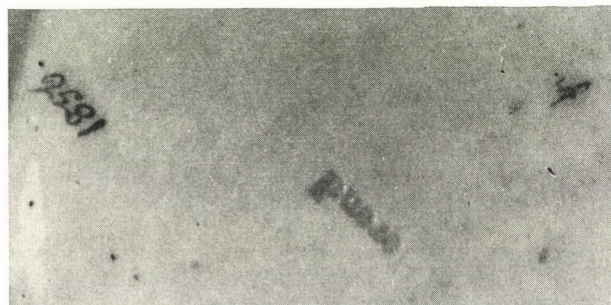
3a. Tányér OZIER modell, HPGYM ltsz. 2074. Virág-  
csookor dekor. 1862.



4a. Csészealj, HPGYM ltsz. 556. Stilizált keleti dekor.



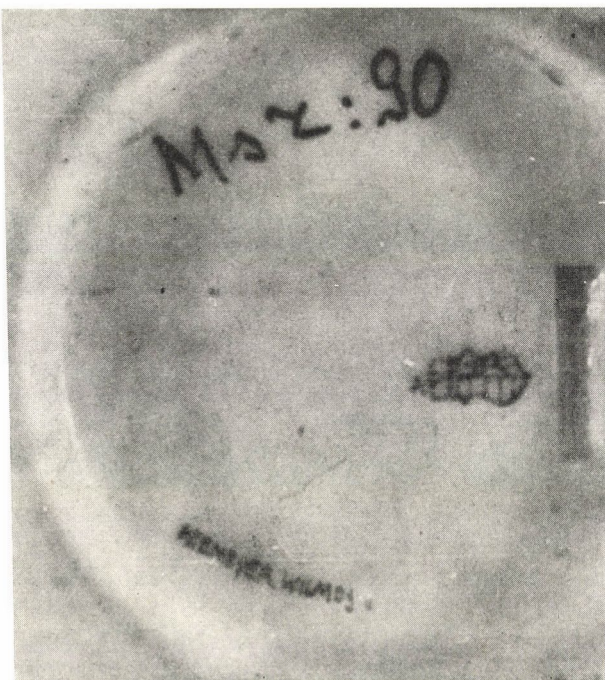
3b. Festőjegy: R. F. (Fischer Rudolf)



4b. Festőjegy: fr. 1856. (Fischer Rudolf)



5a. Empire váza, HPGYM ltsz. 90. bécsi modell figu-  
rális dekor, 1860—1870.



5b. Festőjegy: NIEMEYER WILMOS





6a. Empire váza, HPGYM. ltsz. 88. bécsi modell 1860–1870.



6b. Festőjegy: NIEMEYER WILMOS

ban, mint a közeli — az idő tájt már negyed évszázada működő — pápai kőedénygyár. Annál viszont feltétlen nagyobb volt, hogy műhely nagyságú lett volna, hiszen a porcelánkészítés, de már maga az akkori időkben folyó kísérletek szerénységük ellenére is a manufaktúrális állapotot igénylik. Ezt bizonyítják a Stingl nagyobb kölcsönei, amiknek jelentős részét építkezésekre fordította és felszerelések, berendezések megszerzésére. Ebben a korszakban magát az alapítót is keramikusnak tekintjük. Személye, valamint feltételezett felkészültsége, korábbi tatai működése alapján, a masszakészítés, vagy festés munkaterületek valamelyikébe, vagy mindkettőjébe

helyezhető el. Pontosabb munkaköri meghatározással mint „porcelános legény” szerepel *Tántzka József*, aki Herenden hunyt el 35 éves korában. A Stingl—Mayer keramikus kettős mellett, vagy éppen azokkal együtt működött közre a herendi porcelán létrehozásában. Feltétlen ott dolgozott már ugyancsak az első időszakban a *Windschügel* családból *Ferenc* és *János*, az ismert dunántúli keramikus család tagjai,[9] és a korszak vége felé a porcelánhoz értő, csehországi iskolázottságú *Mayer János* is, aki később, Fischer Móríczt megjelenése után távozik el Herendről. Őt tekintjük azonosnak a regézi gyárban, az 1840-es években felbukkanó azonos nevű igazgatóval. Kivülük néhány napszámos és más segítő munkás dolgozhatott még a manufaktúrában. Közülük a *Windschügel*ek valószínűleg korongosi és edénykészítői munkakörben tevékenykedtek.

Minden vonatkozásban jelentős a következő évtized, amely Fischer megjelenésével veszi kezdetét: *A herendi porcelánművészet kialakulása és Fischer Móríczt tevékenysége (1839–1850)*.

Ez a reformkori időszak a manufaktúra életében döntő nemcsak a fennmaradás, az anyagi megalapozottság és technikai felszerelés fejlesztése miatt, hanem azért, mert a porcelán rendszeres üzemszerű gyártásának időszaka. Míg az első szakaszban a porcelánmassza készítése a főfeladat, addig ebben — bár Fischer tovább végeztet kísérleteket, amiben maga is részt vesz — az edénykészítés és a festés a meghatározó. Ez időből már a legkülönbébb stílus próbálkozásokról maradtak fenn emlékek. A munkások létszáma feltétlen többszöröse a Stingl-időszaknak, de mégsem lépte túl a szerény manufaktúrális kereteket. Ez az a korszak, amikor elsősorban külföldi szakmunkások dolgoznak Herenden. A többi között egy *Eckhard* nevű porcelánfestő és a *schlaggenwaldi Hoffman Antal*, aki ugyancsak porcelánfestő. Ez idő tájt a festők száma növekszik, de kiemelkedő mun-

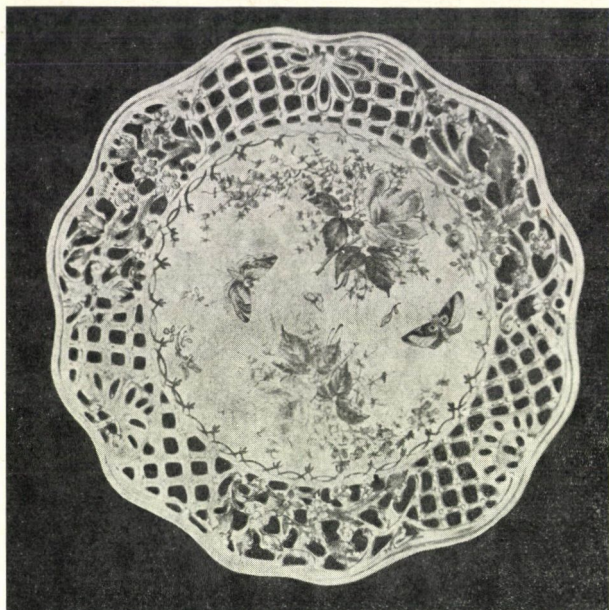


7a. Tintatartó, HPGYM ltsz. 149. Lepkés (Victoria) dekor.

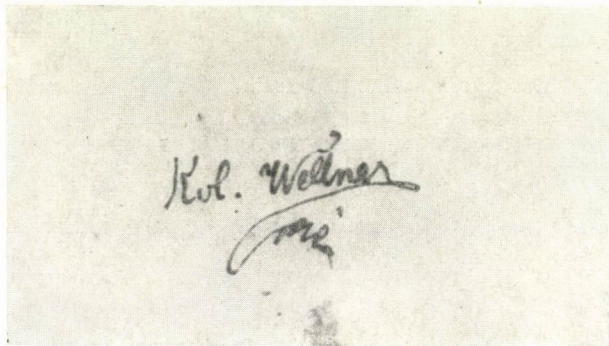


7b. Festőjegy: Schönig Antal Emlékül 1875.





8a. Áttört szélű tál, HPGYM ltsz. 180. Virágcsokor dekor. 1890 k.



8b. Kol. Wellner (Wellner Kálmán)

kákról közelebbi adatok ez ideig nem kerültek elő, de olyan porcelánedény sem, amelyen festő nevére utaló jegy előfordulna.

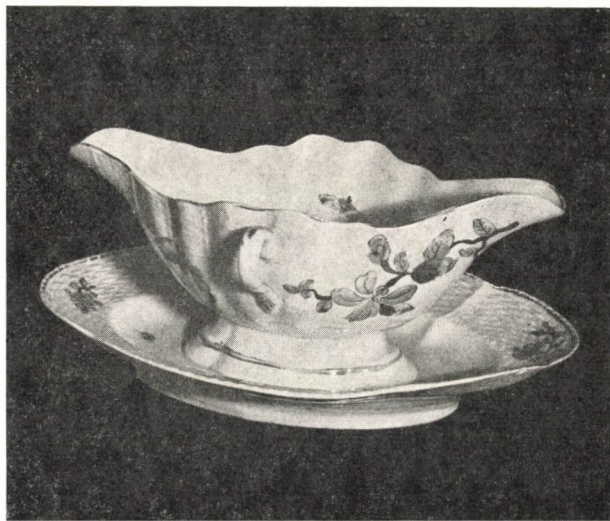
Mégis említésre kívánczik három olyan festő, akiknek feltétlen jelentőséget tulajdoníthatunk a pesti ipar-egyesületi kiállításokon elért sikerekben. A csehországi Schlaggenwaldból érkezik az említett Hoffman Antal porcelánfestő, aki 1847-ig dolgozik Herenden. Előbbi évtizedben a csehországi gyárban „Buntmaler”, és minden bizonnyal oda is távozik vissza.[10] Feltehetően vele együtt vagy egyidőben érkezik 1842 körül Müller Sándor, aki még a következő esztendőben is ott működik. A harmadik személy publikációban máshol is előfordul. Nevének elírásai, ill. a levéltári okmányokból olvasott különböző értelmezések szerint — Theidl Antal — közeli hangzású formában fordul elő. Valószínű, hogy már az iparegyesületi tárlatok idején is a manufaktúrában mint festő működik, de első hiteles adat csak 1850-ből ismert róla. Miután a bécsi császári gyár festői között a fentiek nevei nem fordulnak elő, származásukat, illetve tanulós és korábbi munkahelyeiket a már említett Hoffmanon kívül is a csehországi gyárak valamelyikében kereshetjük. Ezt a következtetést bizonyítják azok a stíluskeresési törekvések, amelyeknek emlékei a Herendi Porcelángyár Múzeumában és más gyűjteményekben a korai korszakból fennmaradtak.

A herendi porcelánművészet virágkora (1851—1876)

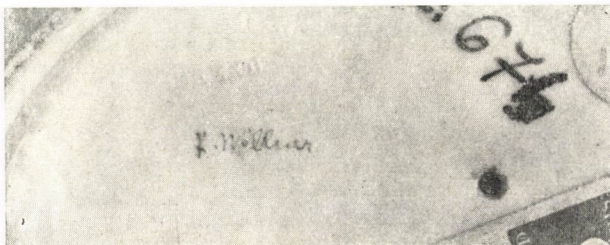
nagy teremtő és stílust alakító korszak egy negyed évszázadot ölel fel. Az első londoni Világkiállítás az első esemény, de ugyancsak a herendi porcelánok nemzetközi sikerének a kezdetét is jelzi. A korszak vége az 1876-os philadelphiai kiállítás, amely azonban már a manufaktúra hanyatló korszakának esztendeire esik. A közöttes időben az egyetemes iparművészet fejlődésére és a herendi porcelánra is a sorozatosan ismétlődő világkiállítások nyomják rá bélyegüket. A herendi porcelánok történetében ennek azért is van különös jelentősége, mert Fischer minden nemzetközi tárlatra egy-egy keleti vagy XVIII. századi európai — akkor már minden vonatkozásban klasszikusnak tekintett — porcelán manierát adaptált a gyártási feltételeknek megfelelően. A munkások, különösen a festők kutatása, és személyük, tevékenységük azonosítása bizonyítja, hogy a kiállítások előtti időszakban kimutathatóan ugrásszerűen megnövekedett a foglalkoztatottak száma.

Az egyes festőkre és más munkakörök betöltőire vonatkozó adatok ebből az időszakból hiányosságuk ellenére is már teljesebb képet nyújtanak a belső munka elosztására, valamint a különleges felkészültségre. Mindezeket túl az adatok gyakran megőrizték a származás, vagy a korábbi működés helyét is.

A porcelánművészetben belül ebben a korszakban is az edényművészet fejlődik. A különböző eredetű klasszikus XVIII. századi díszítmények közül a legáltalánosabban használták az ún. „Deutsche Blumen” csokor kompozíciókat. Ezek az idők folyamán kiegészültek hazai virágokkal, de a meghatározó a karakteres tulipán vagy nyíló rózsza elmaradhatatlan a virágok között. Nyilvánvaló, hogy az ilyen díszítményeknek edénykészletekre való alkalmazása a virágfestőket igényelte. Azonban a Herenden foglalkoztatottak közül ebből az időből egyetlen sem ismert, akinek kifejezetten a virágfestés volt a speciális munkaterülete. A festői munka különbözőségére utal-



9a. Szószos csésze, HPGYM ltsz. 674. Lepkés (Victoria) dekor.



9b. Festőjegy: K. Wellner (Wellner Kálmán) 1890 k.



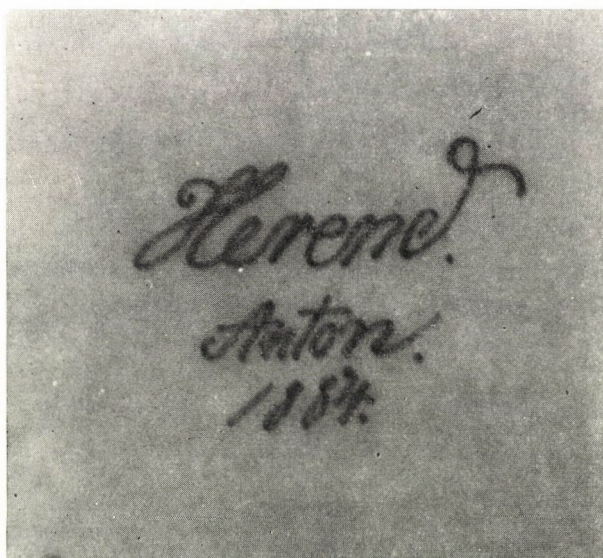


10a. Vizeskorsó, HPGYM ltsz. 15. Lepkés (Victoria) papagájos dekor.

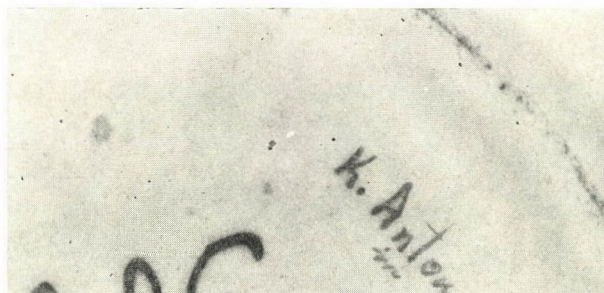
nak azonban az olyan adatok, amelyek már személyekhez kapcsolódnak, mint a keleti figurális kompozíciókat festő *Fischer Rudolf* — aki az egész időszakon keresztül mint főfestő működik — és fia *József*, aki ugyancsak festő és a kínai, keleti figurális minták kiemelkedő mestere. Minden valószínűsége feltehető annak, hogy az első és második londoni, majd a párizsi kiállítások megtervezéséig hű keleti utánpótlás herendi porcelánjait ők díszítették. Mindketten foglalkoztak virágkompozíciók festésével is. Mellettük még két külföldről származót említhetünk; *Leisner Agostont* és *Stabler Károlyt*, akik ugyancsak a jelesebbek közé tartoznak. Feltűnő *Simon Imre* hazai származású festő rövid idejű herendi működése (neve Schimon írással is előfordul). A környék lakói többnyire német ajkúak, a külföldiek is német vagy cseh származásúak, ezért érdemes figyelmet egy, a nevére ítéve magyar festő foglalkoztatása. — A virágzó korszak a termelés fellendülését is jelzi. A különböző publikációkban forráshivatkozás nélkül közölt adatok szerint a manufaktúra vezető helyein Fischer gyermekei állottak, ugyanakkor adatszerűen bizonyított, hogy alkalmazott a tulajdonos munkavezetőt is *Frimmer Róbert* személyében, aki külföldről került Herendre. A megnövekedett edénytermelés bizonyítói a többi között, hogy három edénykészítő korongos személye is ismert, akik között *Bóta József* és *Takács János* feltehetően előzőleg a fazekasmesterséget folytatták és a környék valamelyik magyar lakta helységéből származtak. Velük dolgozott még *Grünwald Ignác* is, aki részt vett az edények készítésében, a modellek kialakításában.



11a. Díszlámpa OZIER modell, HPGYM ltsz. 286. Romantikus tájkép festéssel. 1867—1884.

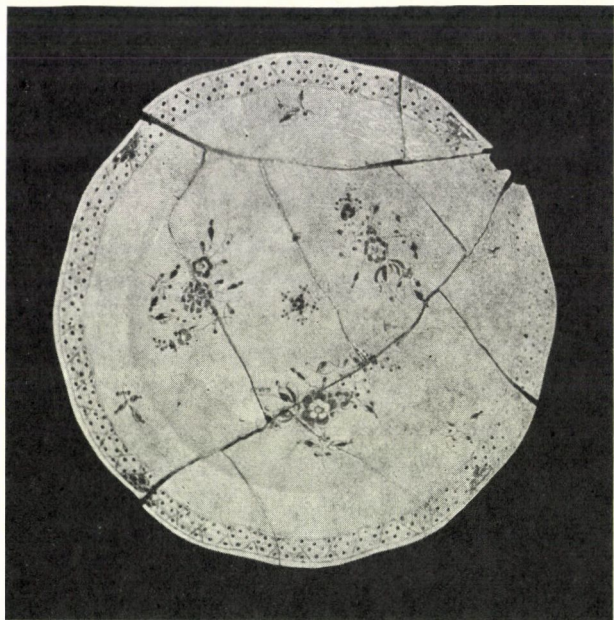


10b. Festőjegye: Herend. Anton 1884. (Antal Károly)

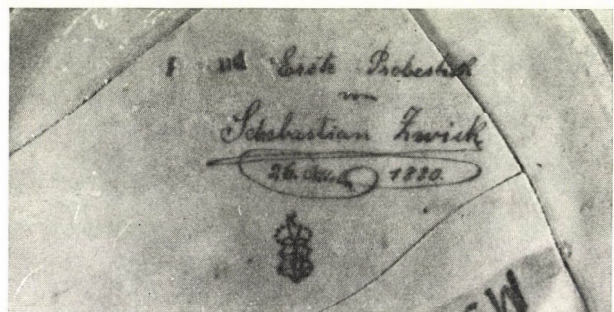


11b. Festőjegye: K. Anton in (Herend) (Antal Károly)





12a. Lapos tányér HPGYM ltsz. 589. Waldstein dekor.



12b. Festőjegy: Erste Probestück von Sebastian Zwirk 26 Oktober 1880. (Zwirc Sebestyén)

Külön említést és elsősorban további kutatást igényel Varsányi Ede (?) herendi tevékenysége. Ellenőrizhetetlen adatok szerint [11] 1858 körül figurális alakos festő, s mint ilyen a jelentősebb darabokat díszítette. Ugyanakkor neve németes átírással kétszer is előfordul a már idézett bécsi császári porcelángyárról megjelent kiadványban: „Warschenyi, Eduard, Buntmaler (Nr. 32, ca 1840 bis 1864 an der Manufaktur”, és ugyanott „Werschany. Am 25. 11. 1839 Verordnung, dass der „Lehrling Werschany von 1. 12. an die 1/2 Tage” bekommt, und „hat sich in der Buntmalerei in Schreiben auf Porzellan Einzuüben” (S. 51.) Kutatásunk szerint a herendi működését ez ideig előkerült két szignált tárgya bizonyítja 1851-ből és 1860-ból. [12] További kutatást és pontos adategyeztetést igényel ezek után a személy azonosítása, valamint a bécsi gyárban a közölt időpontok közötti foglalkoztatása. Nem kevésbé problematikus Antal Károly porcelánfestő herendi munkássága. Neve mint tanuló, majd porcelánfestő előfordul 1858-tól egészen 1867-ig. Ezután mint önálló porcelánfestő-műhellyel rendelkező működik 1884-ig. Ez időben és levéltári forrásokban is mint Karl Anton is előfordul. Kétséget kizáróan házi festésű herendi tárgyakon, vagy gyári jegy nélküli, feltehetően csehországi gyárakból kikerült fehér porcelánokon herendi manírában festett edényeken mint „Anton” is szerepel évszámmal, többnyire arany festéssel. Kutatásaink szerint — egy — azonos személyről van szó mind a két név előfordulásánál.

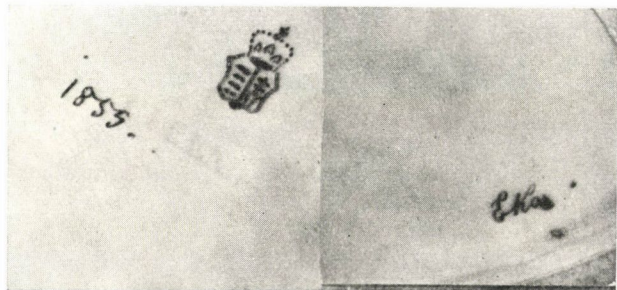
Ez a tény közelebb hozza személyének mint házifestőnek tevékenységét, amely ugyancsak feldolgozásra váró feladat, nemcsak a herendi vonatkozásai miatt, hanem a hazai XIX. századi porcelánfestőműhelyek története vonatkozásában is. A fentieknél jóval több személy dolgozott a korszakban a manufaktúra műhelyeiben, de munkásságuk és az eddig előkerült adatok nem elegendők ahhoz, hogy ilyen formában kiemeljük tevékenységüket.

A virágzó és stílust teremtő korszakot felváltó újabb két évtized: A Herendi Porcelángyár hanyatlása (1876—1896), a manufaktúra történetében a termelési nehézségek és a művészeti pangás korszaka. A gazdasági világválságot követő esztendőekben megváltozik a manufaktúra vezetése és művészeti irányvonala. A porcelán mellett, illetve egy időben ahelyett, kőedénygyártással foglalkoznak, aminek külön épületet emelnek a manufaktúra udvarán. Ezekben az évtizedekben porcelán viszonylag kevés készül, és ami létrejön, mindössze csak a nagy múltú vállalkozást reprezentálja a hazai és nemzetközi tárlatokon. A hazai kőedénygyártás szempontjából jelentősnek tekintjük ezt a vállalkozást is. További kutatást igényel, mert ez ideig feldolgozatlan, a herendi kőedénykészítés rövid szakasza mind a technika, mind a művészet vonatkozásában. A jelen kutatás hozott felszínre adatokat, amelyek szerint bizonyos mértékig elkülöníthető azoknak személye és tevékenysége, akik ez idő tájt kifejezetten a kőedénygyárban dolgoztak. Ennek a korszaknak általános és uralkodó törekvése a fejlettebb csehországi tömegtermelési formák Herenden való meghonosítása, valamint az olcsóbb kőedény étkészletek, mosdófelszerelések és kályhák készítése. Mindezek mellett néhány jeles festő még tevékenykedik, akik a megrendeléseket, vagy a nemzetközi kiállítások edényeit készítik el.

Kifejezetten a kőedénykészítésre utaló bejegyzések alapján a részvénytársasági időszakban abban a részleg-

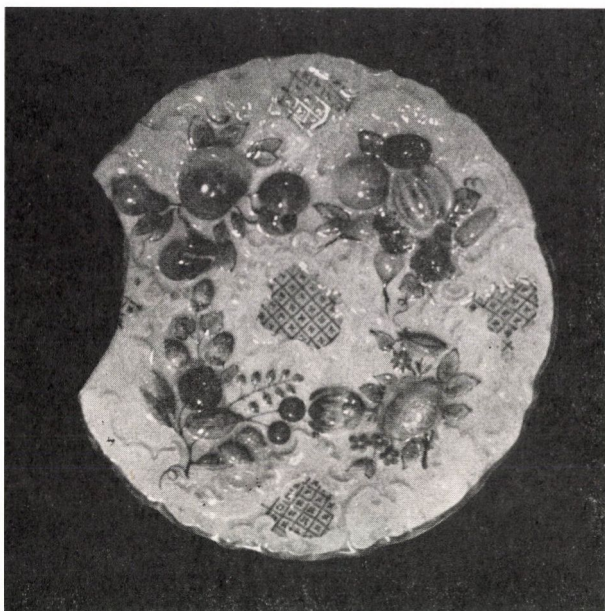


13a. Pecsényés tál, HPGYM ltsz. 904. Tulipános virágcsokor dekor.



13b. Festőjegy: EKos. 1853. (?)





14a. Csemegés tányér, HPGYM ltsz. 156. Plasztikus gyümölcsfüzér dekor 1860 k.



15a. Díszitányér, HPGYM ltsz. 164. Vágató lovasok.



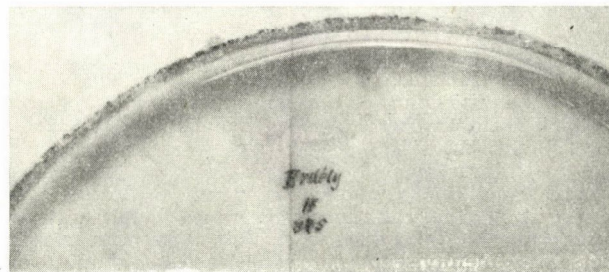
14b. Festőjegy: Gör. (?)



15b. Festőjegy: (elől) AB. 1875. (?)

ben dolgoztak; Farkas János, Freund Mihály, Lencsés Ferenc, Petrics Mihály és Vanpetics József. Közülük figyelmet érdemel Petrics Mihály gyári munkás, aki minden valószínűség szerint testvére Petrics Miklósnak, aki ugyancsak gyári munkás és Krapináról, Horvátországból került a herendi gyárba. Ismert, hogy ott kőedénygyár működött a XIX. században[13], de a személyekre vonatkozó bővebb adatok még a publikációkban sem fordulnak elő. A fenti személyeken kívül még mások is dolgozhattak a kőedénygyárban, minden bizonnyal festők, vagy olyanok, akik a matricadíszítést készítették, ezekre vonatkozó azonban adatok ismeretlenek. Nem valószínű, hogy a porcelánfestők végezték volna a matricázást, mert az nem kívánt az időben sem magasabb képzettséget, egyszerű gyakorlati munka volt, amit valamelyik korábban csehországi kőedénygyárban dolgozó láthatott el, akinek neve még nem került elő.

Mind ez ideig a Herendi Porcelángyár legkevésbé feldolgozott és legtöbb problémát magában hordozó korszaka ez, amikor a porcelán mellett kőedénykészítéssel is foglalkoznak. A gyár belső szervezetére vonatkozóan értékes adat, hogy az ausztriai Sommeringből szerződtek gépészt Geilinger Antal és a csehországi Ellbogenből művezetőt Götz József személyében. Ugyancsak a belső állapotokra és a termelés szerénységére utal, hogy Ulrich Jakab a forrásokban mint gyári segéd, majd



15c. Hátul Erdély HF 875 (?)





16a. Csészealj, HPGYM ltsz. 1537. Kutyával játszó gyermek 1890 k.



16b. Festőjegy: TI 35 (?)

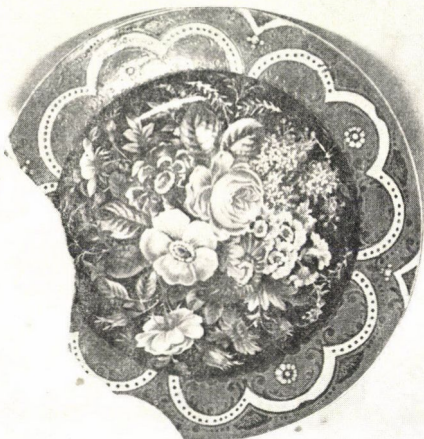
porcelánfestő, főkorongos, végül modellátor munkaköri megjegyzésekkel fordul elő. A csekély mennyiségű termelést cáfolni látszik a többi között az a tény, hogy ebben a korszakban is mint főfestő működik *Fischer József* és *Stengler Ádám* a többi festők között. Feltétlen név szerinti említést érdemel *Küszl Alajos* porcelánfestő, aki ugyan bajorországi származású, de Herendre kerülése előtt minden bizonnyal a pécsi Zsolnay gyárban dolgozott, mert az anyakönyvben — „a Pécs budai külvárosból” — bejegyzés szerepel. Ezen túlmenően elég hosszú ideig a városlódi kisedénygyárban is mint festő tevékenykedik. A minden vonatkozásban bonyolult korszaknak még számos festője és más munkakörben dolgozója tevékenységének adatai várnak felkutatásra annak érdekében, hogy a teljes történeti és művészeti értékek bemutatásra kerülhessenek.

A *Herendi Porcelángyár Farkasházy Jenő* idején (1896—1923). A manufaktúra a millénium évének végén került ismét a Fischer család leszármazottjának, *Farkasházy Jenő*nek tulajdonába. A két évtizedig különböző szervezeti formákban működő és profilú üzem teljesen elhanyagolt állapotban volt. A kőedénygyártáshoz fűzött remények nem hoztak sem jelentős művészeti, sem gazdasági sikereket. Ugyancsak ez volt a helyzet az igen mérsékelt mennyiségű porcelántermeléssel kapcsolatban is. Az idők folyamán a csehországi munkások és vezetők eltávoztak, de hazaiak is más üzemekben vállal-

tak munkát, vagy kétlakiságukból visszatértek a földműveléshez. Ez azért jelentős momentum, mert az 1880-as évektől kezdődően számosan megtartják földjüket a gyári munka mellett mint biztosabb megélhetési forrást. Amikor némi fellendülés tapasztalható, ismét megteleknek a műhelyek azoknak a családoknak tagjaival, akik évtizedekkel korábban ott dolgoztak.

A majdnem három évtizedes *Farkasházy*-korszakra inkább a pangás jellemző, amit az első világháború csak tovább fokoz. Éveken keresztül csak vegetál a termelés, amit csak egy igen rövid időre szakít meg az 1900-as párizsi világkiállításra való felkészülés. Művészeti eredmény a szecessziós porcelánok létrehozásában a különleges mázak alkalmazásában érzékelhető. Ezek a masszás és mázkészítmények *Farkasházy Jenő* saját keramikuműveszi tevékenységének bizonyítói. A párizsi kiállítás sikere, azonban csak részben köszönhető ezeknek a tárgyakkal. Az elismerésben része volt a herendi manufaktúra korábbi porcelánjainak is, amelyek stílusát *Fischer Mór* idejében alakították ki. A nemzetközi sikerek Herenden ebben a korszakban már semmiféle termelési eredményre nem támaszkodnak, nem a fejlődés velejárói, hanem a múlt nagyszerű hagyományainak felvillantása, kifejezetten kiállítási bemutatásra. — Az előző korból még néhány ott maradt, vagy időközben visszatért festő munkássága bizonyíték nemcsak a manufaktúra vegetáló működésére, hanem a művészszeretete a sok évtizedes családról családra szálló szakmai hagyomány az, ami a nehézségek ellenére is a porcelánműhelyben és festődében megtartotta a munkásokat.

Ezek az évtizedek ugyancsak még számos tisztázásra váró kutatási feladatot rejtenek magukban, különösen a *Farkasházy* által létrehozott mázak vonatkozásában. Az ún. herendi szecessziós porcelánok története és művészi értékének meghatározása sem elhanyagolható mind



17a. Lapos tányér, HPGYM ltsz. 155. Virágkompozíció dekor, 1858.



17b. Zitt. (Zitt) (?)



a hazai, mind a korabeli európai porcelánművészet eredményeinek vonatkozásában. A rendelkezésünkre álló adatokból felvázolható összkép szinte egyező az előző korokéval. A helyi és környékbeli festők mellett még ekkor külföldiek is megtalálhatók. Két főfestő ismert, *Eckert II.* [József] [14] a század elejéről és *Bachstätt János* az első világháború éveiből. Mindkettő elődei és leszármazottai megtalálhatók a herendi gyár dolgozói között. Az előzőkkel összevetve ebből a pangó korszakból több festőről, ill. tevékenységükről van birtokunkban adat, mint az előző időszak bármelyikéből. Ismertek mint korongosok: *Fischer János* és *Bauernhuber Ferenc*. Az utóbbi később és a következő részvénytársasági időszakban egy ideig főkorongos. Mindezek azonban igen szerény adatok a korszak művészeti eredményeinek feltárásához, konkrétan olyan kérdéshez, hogy milyen munkakörű és szakképzettségű munkások készítették a „pate sur pate” vázákat, amelyek nemcsak a technikai kivitelben, hanem a nagyszerű művészi megjelenítésben is a gyár mindmáig utólérhetetlen művészi szintjét jelzik. Annak bizonyítása, hogy ezek gyakorlati megoldása Farkasházy Jenő munkásságának tulajdonítható, jelen körülmények között is csak feltételezésnek tekinthető.

A hazai fejlődési viszonyok elmaradásának következménye, a kifejezetten manufaktúráis jellegű és tartalmú porcelánelőállítás Herenden egészen a XX. század első negyedéig tart. Olyan tény ez, amely az iparművészeti kutatásnál és feldolgozásnál figyelmen kívül nem hagyható.

Előbb utaltunk arra, hogy jelen tanulmányban az 1923-ban megalakult Herendi Porcelángyár Részvénytársaság időszakának kísérjük nyomon a manufaktúra munkásságát. Kétséget kizáróan vannak olyanok, akik a korábbi időszakban is és a részvénytársaság idején is dolgoztak, sőt néhanyan azt is túlélték. Azonban 1923-tól kezdődően fokozatosan megváltozott a termelés szerkezete, megváltozott a dolgozók munkamegosztása. A munkások nyilvántartása, a művészek foglalkoztatása, a termelésben végbemenő nagymértékű szakosodás (masszakészítők, korongosok, öntők, figurakészítők, mázoló, festők, aranyozók stb.) alapjaiban változtatta meg a termelőmunkát, azzal egyidejűleg a porcelán előállításával foglalkozók egymástól egyre jobban elkülönített feladatát. Ezért a továbbiakban az eddig követett kutatási és feldolgozási módszert a fentiek alapján befejeztnek tekintjük. A következő korszakokban dolgozó festőknek, modellezőknek, korongosoknak, formakészítőknek, munkásoknak továbbra is döntő szerepet tulajdonítunk, de nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a változást sem, ami a művészek alkalmazásával és rendszeres foglalkoztatásával és nemcsak tervezői munkával kapcsolatban létrejött a most már fél évszázadot felölölő két egymástól történelmileg is elválasztott időszakban.

Ennek a korszaknak, amely két részből áll, kutatása az előzőktől eltérő. Jelen feldolgozásban csak utaltunk a kereskedelmi kamarai jelentésekre mint olyan forrásokra, amelyek számszerűen említik az ott dolgozókat és adatokat közölnek a manufaktúra felszerelésére is. — A jelen körülmények közötti termelés-szervezés és gyártási technológia, műszaki berendezés olyan változások előidézői, illetve hordozói, amelyek nemcsak kihatással vannak a herendi porcelánművészet alakulására, hanem művészeti értékeinek jelenkori elemző vizsgálatára is.

\*

A jegyzék a herendi porcelánmanufaktúrában dolgozók ez ideig előkerült adatait foglalja magában. Önálló kutatásaink, amelyeket az adatok összegyűjtése érdekében végeztünk, elsősorban támaszkodott a felekezeti anyakönyvekre, amelyek a XIX. században megőrizték a társadalmi állapotra és foglalkozásra, szakképzettségre, valamint alkalmazásra vonatkozó adatokat. A tanulmányozás tárgyai ebben az esetben a szentgáli, márkói és bándi, városldi, majd később a herendi rk. anyakönyvek. Ezeknél mind a három (születési, házassági és halotti) szolgáltatott adatokat mindazokról,

akik foglalkozási bejegyzése egyértelműen a herendi működéshez kapcsolódott. Az anyakönyvek a kereszt-szülo és házassági tanúk személyeiben is megőriztek értékes adatokat. — A XIX. században vezetett rk. anyakönyvek a történelmi viszonyokat tükrözően három nyelven: magyarul, latinul, németül íródtak, függően az egyes korszakoktól. A különböző nyelveken történő család- és személynevek írása, esetleg fonetikus átírása, vagy a hosszabb időn át szereplő családnevek latin, német vagy magyar írása a kutatás számára hasznosíthatóan egységesen a nyelvészeti előírásoknak megfelelően mai szabályok szerint került átírásra, függetlenül attól, hogy az anyakönyvi előfordulás mikor és milyen nyelven történt. Ez a nehézség az 1895-ben bevezetett állami anyakönyvekben végzett kutatásnál már egyértelműen megoldott. Az 1895 előtti anyakönyvi kutatásoknál család- és a személynév mellett ugyancsak egységesítésre és azonos értelmezésre szorultak a foglalkozással, munkakörrel kapcsolatos bejegyzések. Ezeknél ugyanúgy, mint a fentieknél elsősorban az értelmezést egységesítettük és annak megfelelően közöljük azokat a jegyzékekben. Az egyes gyári munkakörök közül többnyire csak a porcelánfestéssel foglalkozókra találhatók konkrét utalások mint: pictor, festész, porzellánfestő, gyári festő, főfestő. — Más foglalkozásokat a reformkori időszakban a latin operarius, figulus vagy a német fabrikant, a magyar porcelános, vagy porcelángyáros edényes, gyári munkás stb. kifejezésekkel jelölték. Az ilyenek többnyire magukban foglalják a korongos, masszakészítő vagy masszamalomban dolgozó, modellező, égető, akkor el nem különülő vagy csak időszakonként elkülönített munkaköröket. Ilyen esetekben is az előbbiekhöz hasonlóan az általános, ma is használatos fogalmakat alkalmazzuk. Abban az esetben, ha a dolgozó munkakörét megváltoztatta, valamennyi esetben ezt is feltüntetjük. — Végezetül a felekezeti és állami anyakönyvi kutatással kapcsolatban arra a nehézségre is szükséges utalni, ami az előfordulás időpontját, évét jelezi. Az általános az, hogy a halálesetet is beleszámítva a bejegyzés időpontjában a személy a manufaktúrában dolgozott, ugyancsak feltételezhető, hogy előbb, de az utána következő években is. Ez a fajta adatfelhasználás nem adja a teljes képet. A külföldről hosszabb-rövidebb időre szerződötett munkások, például akikről egyik anyakönyvbe sem került adat, ilyenformán a kutatás ezen területéről teljesen hiányoznak.

Az anyakönyvi adatokat alapnak tekintjük, amire nemcsak a hiteles forrás értéke készlet, hanem az a tény is, hogy a családi kézben levő vállalkozás számadási iratai éppen ebben a tekintetben a legkevésbé adattal szolgálnak, ezért azokat csak másodsorban használtuk fel kutatásaink kiegészítéséhez. A gyári levéltárban fellelhető iratanyag töredékes volta és a feljegyzések közvetlensége; időpont, keresztnev nélküli említés, vagy csak személynévre történő utalás, munkakör jelölésének hiánya stb., ugyancsak igényli a tudományos rekonstrukciót és a személyek, munkakörök adatainak egyeztetését. Talán már ennél is szerényebb az az adatmennyiség, ami más publikációkban megjelent. (Mihalik, S., Ruzicska, I., Sikota, Gy., Katona, I., vonatkozó tanulmányaik.) Azonban ezt az anyagot is összehasonlító módszerrel és kellő szelekcióval az ismétlések, átfedések kiküszöbölésével használtuk fel. E három terület kutatási eredményeinek egyeztetése után az alábbi névjegyzék került összeállításra, amit jelen körülmények között teljesnek tekinthetünk.

#### A Herendi Porcelángyár munkásai

(1825—1923)

*Antal*, Károly (előfordul, mint *Karl Anton* is) tanonc 1858 körül, porcelánfestő 1867-től. Önálló porcelánfestő műhelye van Herenden 1867—1884 után is.

*Amerin*, József gyári tanonc 1869-től. A deutschenthal gyárban dolgozik 1874-ben egy rövid ideig. Mint korongos dolgozik ismét Herenden 1875-től.



*Aue*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Bachstädt*, János (sz. 1899) porcelánfestő, főfestő 1915-től, előfordul 1923 után is.  
*Bachstädt*, (Bachstett) Lőrinc (sz. 1872) sziléziai származású porcelánfestő 1896 előtt, 1901 után is.  
*Badler*, Antal (Habersberg, Csehország) gyári munkás 1885—1887.  
*Bambeck*, Antal gyári munkás 1857 körül.  
*Bauernhuber*, Ferenc (sz. 1894) porcelánkorongos 1913-tól, majd főkorongos 1924 után is.  
*Bóta*, József edényes 1859 előtt és után is.  
*Brandel*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Brückner*, János gyári munkás 1879 előtt, 1880 után is.  
*Czakó*, Gábor porcelánfestő 1884.  
*Drexler*, Antal gyári munkás 1858 előtt is.  
*Drexler*, János gyári munkás 1830 előtt.  
*Eckert*, András égető 1911.  
*Eisenhoffer*, Ádám gyári munkás 1830 előtt.  
*Ekkert*, (Eckert) Béla (sz. 1898) porcelánfestő 1915-től.  
*Ekkert*, (Eckert) Erzsébet (sz. 1891) fényező 1913-tól.  
*Ekkert*, (Eckert) János gyári munkás 1860 előtt, 1898 után is.  
*Ekkert*, (Eckert) I. József gyári munkás 1859 előtt és után is.  
*Ekkert*, (Eckert) II. József (sz. 1858 Herend, meghalt uo. 1918) porcelánfestő 1879 előtt. Főfestő 1889—1896, magánfestő 1903-ig, 1906-tól ismét főfestő. Az 1911-es torinói Nemzetközi Kiállításon kitüntetésben részesült.  
*Ekkert*, (Eckert) III. József (sz. 1879) porcelánfestő. Gyári munkás 1896 előtt, porcelánfestő 1906 után is.  
*Ekkert*, (Eckert) IV. József (sz. 1895) korongos 1912—1922 után is.  
*Ekkert*, (Eckert) V. József (sz. 1896) porcelánfestő 1924 előtt is.  
*Ekkert*, (Eckert) Mihály (sz. 1865 Herend) gyári munkás 1894 előtt és után is.  
*Ekkert*, (Eckert) Vendel (sz. 1878) kályhás, majd modellkészítő 1920 előtt és után is.  
*Eckhard*, porcelánfestő 1852—1858.  
*Edl*, István (sz. 1872) porcelánfestő 1886—1897. Madár és keleti kompozíciók festője. 1896-ban 8 hónapig Gilovitzben (Felső-Szilézia), majd 8 hónapig thüringiai gyárakban festő. Herenden porcelánfestő 1898-tól. Hüttl Tivadar budapesti porcelánfestődjében 1901—1902, majd ismét Herenden. Torinói Nemzetközi Kiállításon 1911-ben sikert ért el.  
*Edlinger*, Ferenc gyári munkás 1859 előtt.  
*Emmer*, Károly gyári munkás 1895 előtt.  
*Ender*, István (sz. 1853, meghalt 1899) porcelángyári munkás 1896 előtt is, egészen haláláig.  
*Fabedics*, János gyári munkás 1888 előtt.  
*Farkas*, János kőedénygyári munkás 1885 előtt, porcelánfestő 1887, korongos 1895 előtt is.  
*Farkas*, (Wolf) József (sz. 1863, meghalt 1927) porcelánfestő, 1884-től haláláig. A városládi kőedénygyár festője 1890-ben.  
*Freud*, Mihály porcelánfestő 1881—1885.  
*Freund*, János (sz. 1878, meghalt 1912) porcelánfestő, 1912 előtt is.  
*Freund*, Mihály munkás a herendi kőedénygyárban 1880—1884 után is.  
*Fischer*, Antal gyári munkás 1853 előtt, 1860 után is.  
*Fischer*, Ferenc gyári munkás 1859 előtt is.  
*Fischer*, Géza porcelánfestő (Mór fia?).  
*Fischer*, János (sz. 1892, meghalt 1914) porcelánkorongos 1914 előtt. Az 1911-es torinói Nemzetközi Kiállításon sikert ért el.  
*Fischer*, József (sz. 1851, meghalt 1927) festőtanonc 1865, festő 1871, virágfestő, kínai figurális festő 1875-től, főfestő 1884 körül. A torinói Nemzetközi Kiállításon 1911-ben oklevéllel tüntetik ki.  
*Fischer*, Rezső porcelánfestő 1871 előtt.  
*Fischer*, Rudolf porcelánfestő, virág és kínai figurális festő 1853 előtt is. Főfestő 1858-tól, utolsó adat 1876.  
*Fischerné*, fényező (polírozó) 1858 körül.  
*Fitz*, Gáspár gyári munkás 1858 előtt, 1860 után is.  
*Fogl*, (Vogl) Károly gyári munkás 1853 előtt, porcelánfestő 1861-től, utolsó adat 1874.  
*Fok*, Ernő gyári munkás 1857 előtt, utolsó adat 1860.  
*Framm*, Mihály gyári munkás 1857.  
*Frimmer*, Róbert munkavezető 1872.  
*Fritsch*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Fritsch*, korongos 1858 körül.  
*Fuchs*, Pál (sz. 1894) korongos 1912-től, 1924 után is.  
*Gantner*, Ambrus (sz. 1903) gyári munkás 1930 előtt.  
*Gantner*, Mátyás (sz. 1864 Herend) porcelánfestő 1884-től, korongos 1891—1894, gyári munkás 1895-től.  
*Geilinger*, Antal (Sommering, Ausztria) gépész 1889 előtt is.  
*Gerlicze*, Rafael (sz. 1822 körül, meghalt 1901) gyári munkás 1898 előtt, korábban a bakonybéli manufaktúrában.  
*Götz*, Gyula (Majdekán, Csehország) gyári munkás 1895 előtt.  
*Götz*, József (Elbogen, Csehország) munkavezető 1895 előtt.  
*Grund*, Márton (sz. 1895) porcelánfestő 1926 előtt is.  
*Egy ideig Bécsben is dolgozott.*  
*Grünwald*, Ignác (sz. 1811 körül, meghalt 1855) edénykészítő 1855 előtt is, haláláig.  
*Hanecker*, Ferenc gyári munkás 1850 előtt is.  
*Hanecker*, Ignác gyári munkás 1849 előtt is, utolsó adat 1850.  
*Hanka*, Ferenc gyári munkás 1846 előtt is.  
*Hartmann*, János gyári munkás 1859 előtt is.  
*Hartmann*, Pál porcelánfestő 1898 előtt is.  
*Hegyi*, János edényes 1859 előtt is.  
*Heinz*, testvérek (Csehországból) virágfestők 1880 körül.  
*Hofhausel*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Hoffmann*, Antal porcelánfestő 1847-ig. Előtte Schlaggenwaldban 1835—1836, majd valószínűleg azután is ott.  
*Hoffmann*, Lajos porcelánfestő 1897 előtt is.  
*Hoffmann*, Meier porcelánfestő 1873 körül.  
*Horváth*, Mihály gyári munkás 1857 előtt.  
*Jilling*, Ferenc gyári munkás 1857 előtt is.  
*Jilling*, János gyári munkás 1857 előtt is.  
*Jilling*, Vendel gyári munkás 1859 előtt is.  
*Jilling*, János (sz. 1875) gyári munkás 1893 előtt, később porcelánfestő, utolsó adat 1901.  
*Jungnitsch*, korongozó 1858 körül.  
*Keller*, (Kellner) József gyári munkás 1858 előtt, 1859.  
*Keller*, Mihály gyári munkás 1859.  
*Klach*, István gyári munkás 1859.  
*Klavehn*, Gusztáv (sz. 1829) porcelánfestő 1864—1869 után is.  
*Klein*, Mór porcelánfestő 1872—1873.  
*Klier*, Vintze gyári munkás 1849 előtt is.  
*Kemplics*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Kertler*, Ferdinand gyári alkalmazott 1894 előtt.  
*Keszler*, János (sz. 1896) korongos 1913-tól.  
*Kohut*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Korent*, Antal gyári munkás 1888 előtt is.  
*Kossler*, (Kassler) Gáspár gyári munkás 1860 előtt is.  
*Kraml*, Antal (sz. 1883) korongos 1908 előtt is.  
*Kramlik*, János gyári munkás 1859.  
*Krein*, József (sz. 1869, meghalt 1908) gyári munkás 1897 előtt is 1908-ig.  
*Kugl*, József gyári munkás 1858 előtt.  
*Kungl*, Euszták nyári napszámos 1880 előtt.  
*Kungl*, Péter gyári munkás 1859 előtt is.  
*Krung*, Mihály (sz. 1900) porcelánfestő 1923 előtt és után is.  
*Kutschera*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Käszl*, (Kästl) Alajos (sz. 1859 k.) porcelánfestő, bajorszármazású. Herenden 1890—1900, a városládi kőedénygyárban edényfestő 1882—1888. A Pécsbuda külvárosból kerül a fenti gyárakba, vsz. korábban a Zsolnay gyárban dolgozik.  
*Lakner*, János gyári munkás 1853 előtt, 1860.  
*Lakner*, József (sz. 1869 Herend, meghalt 1889) gyári munkás 1889 előtt.  
*Leb*, Antal gyári munkás 1859 előtt is.  
*Lebzelter*, János gyári munkás 1859 előtt is.  
*Lechner*, virágfestő (Csehország) 1886.  
*Leier*, János gyári munkás 1857.



*Leisner*, Ágoston porcelánfestő 1854 előtt is, majd ismét külföldre távozik.  
*Lencsés*, Ferenc (sz. 1867 Székesfehérvár) kályhakészítő 1894 előtt is, utolsó adat 1904.  
*Lennert*, Antal porcelánfestő 1880, utolsó adat 1901.  
*Lennert*, Antal korongos (Breslauból) 1899 előtt, 1903.  
*Lennert*, Ferenc (sz. 1895) tanonc 1909-től, porcelánfestő, utolsó adat 1924.  
*Lennert*, János gyári munkás 1857 előtt is, 1859.  
*Lennert*, József gyári munkás 1857 előtt is.  
*Lenz*, (Lencz) János gyári munkás 1860 előtt is.  
*Lenz*, Károly (sz. 1858 Neudorf, Csehország) porcelánfestő 1886—1890.  
*Lill*, Antal (sz. 1836 körül, meghalt 1892. Dallwitzból) gyári napszamos 1876 előtt, haláláig.  
*Lindacher*, Adolf gyári munkás 1885 előtt is, utolsó adat 1888.  
*Lorbe*, József gyári munkás 1860.  
*Lorbert*, János (sz. 1879, meghalt 1915) gyári munkás 1915 előtt.  
*Löwy*, modellező 1858 körül.  
*Marschak*, festő 1858 körül.  
*Mészáros*, égető 1858 körül.  
*Müller*, Bálint égető 1911-ben.  
*Müller*, Sándor porcelánfestő 1842 előtt is, 1843.  
*Moór*, András gyári munkás 1859 előtt is.  
*Mayer*, János porcelánkészítő 1841 előtt is.  
*Metzger*, (Metzner) János gyári munkás 1857 előtt is.  
*Münzl*, korongos 1858 körül.  
*Németh*, József gyári munkás 1860 előtt is.  
*Niemeyer*, Vilmos porcelánfestő, figurális és virágfestő 1860—1870 között.  
*Novák*, festő 1858 körül.  
*Orth*, János gyári munkás 1899 előtt is.  
*Palásti*, (Benda) János gyári kapus 1893 előtt is.  
*Papp*, Márton (sz. 1895) porcelánkorongos 1912—1919.  
*Petrics*, Mihály gyári munkás 1882—1884, a herendi kőedénygyárban 1883-ban.  
*Petrics*, Miklós (sz. 1856, meghalt 1891) gyári munkás, (Krapina, Horvátország) 1891 előtt Herenden.  
*Pfaf*, János gyári munkás 1860 (katonai övezetből).  
*Pflieg*, József gyári munkás 1857 előtt is.  
*Pichner*, József gyári munkás 1898 előtt is, 1911-ben égető.  
*Pohl*, Henrik porcelánfestő 1866 előtt is.  
*Polgár*, Lajos (sz. 1895, meghalt 1912) festőinas 1912 előtt.  
*Roscher*, Antal porcelánfestő (Schlaggenwald) 1890—1894.  
*Röckl*, József porcelánfestő (Drösing, Ausztria) 1898 előtt is, 1905.  
*Schalk*, János gyári munkás 1858 előtt is.  
*Scharf*, György gyári munkás 1895 előtt is.  
*Scheschin*, Antal porcelánfestő 1875 körül.  
*Scheschin*, Ferenc gyári munkás 1850 előtt és 1855 után is.  
*Schindler*, Antal idős, (sz. 1873) porcelánfestő, virágfestő 1886—1892 Herenden, 1893 Metzben, a tatai porcelánfestődében 1897-től. Herenden festő 1898-tól, főfestő 1918—1922. Torinói Nemzetközi Kiállításon sikerrel szerepelt 1911-ben.  
*Schindler*, József (sz. 1904, meghalt 1924) porcelánfestő 1924 előtt.  
*Schindler*, Mihály (sz. 1902) gyári munkás 1928 előtt.  
*Schmiedné*, fényező (polírozó) 1858 körül.  
*Schneider*, József gyári munkás 1859 előtt is.  
*Schönig*, Jakab gyári munkás 1860 előtt is.  
*Schönig*, Ferenc gyári munkás 1859 előtt is.  
*Schwanzana*, Eduard (sz. 1837) porcelánfestő 1864 előtt, 1865.  
*Schweissgut*, Jakab porcelánfestő 1884—1897.  
*Simon*, (Schimon) Imre porcelánfestő 1857—1858.  
*Schönig*, (Sönig) Antal (sz. 1842. Bánd) porcelánfestő 1869—1904.  
*Sönig*, János gyári napszamos 1895 előtt is.  
*Spengler*, Sebestyén porcelánfestő 1903 előtt is.  
*Stabler*, Károly (sz. 1835 körül, meghalt 1878 Plattendorf, Csehország) porcelánfestő, figurális festő 1858-tól.  
*Staub*, Antal gyári munkás 1880.

*Staub*, József gyári munkás 1857 előtt is, 1860.  
*Steinbach*, Ferenc gyári munkás 1857 előtt, 1859.  
*Steinbach*, János gyári munkás 1857 előtt is.  
*Steinmacher*, Antal gyári munkás 1859 előtt is.  
*Stengler*, (Steigler, Steichler) Ádám porcelánfestő 1874 előtt is, főfestő 1886—1889.  
*Strasser*, Márton gyári munkás 1857 előtt is, 1860.  
*Strasser*, (Strassner) Péter (S. Márton fia) porcelánfestő 1883 — utolsó adat 1904.  
*Straub*, Antal gyári munkás 1857 előtt.  
*Sulzbacher*, József gyári munkás 1885 előtt is.  
*Svoboda*, porcelánfestő Pozsonyból, főfestő 1897—1903.  
*Szeibert*, Teréz gyári munkásnő 1895 előtt is, 1896.  
*Takács*, János edénykészítő 1857 előtt is, égető 1858, utolsó adat 1866.  
*Takács*, József (T. János fia) porcelánfestő 1884.  
*Tántzka*, József (sz. 1802, meghalt 1837) porcelános legény 1837 előtt is, haláláig.  
*Theidl*, (Feydl, Theierl) Antal porcelánfestő 1850 előtt is, utolsó adat 1858.  
*Topp*, (Fopp) József gyári égető 1885.  
*Trojanek*, festő 1858 körül.  
*Tschinki*, Gyula (sz. 1838 Gieshübel, Csehország) gyári munkás 1886—1887.  
*Ujhelyi*, József (sz. 1825, meghalt 1887) gyári munkás 1857 előtt is, haláláig.  
*Ulrich*, Jakab gyári segéd 1874 előtt is, porcelánfestő 1879, főkorongos, modellkészítő 1884, utolsó adat 1892.  
*Ulrich*, (Ullrich) Károly (sz. 1874) gyári munkás 1896 előtt is.  
*Ulrich*, Mihály gyári munkás 1883 előtt, porcelánfestő 1885—1893.  
*Ulrich*, Miksa festőtanonc 1868—1872.  
*Vahnhofer*, János gyári munkás 1847 előtt is, 1855.  
*Vahnhofer*, (Wahnhofer) József gyári munkás 1857 előtt, 1863.  
*Vankum*, (Wankün) Antal, Péter (Zedlitz, Poroszország) porcelánfestő 1876 előtt. A városi kőedénygyárban mint düsseldorfi származású porcelánfestő 1876-ban.  
*Vanpetits*, József herendi kőedénygyári munkás 1885.  
*Varsányi*, Ede (?) figurális, alakos festő, portréfestő, 1850—1860. — A bécsi Porcelángyárban Werschany, Eduard színesfestő kb. 1840—1864.  
*Vatai*, János gyári munkás 1858 előtt is, utolsó adat 1861.  
*Véber*, István gyári munkás 1859 előtt is.  
*Véber*, Mátyás gyári munkás 1896 előtt is.  
*Veisz*, János gyári munkás 1857 előtt is.  
*Vettengl*, (Wettengl) Rezső porcelánfestő 1868 előtt is 1871.  
*Vettengl*, Rudolf porcelánfestő, figurális, alakos festő 1866 előtt is, utolsó adat 1873.  
*Visleier*, András gyári munkás 1860 előtt is.  
*Vogel*, formázó 1858 körül.  
*Volf*, József gyári munkás 1895 előtt is.  
*Vögl*, (Vogl) József (sz. 1857 Schönfeld, Csehország) porcelánfestő 1887 előtt, 1888.  
*Weber*, porcelánfestő 1884. (azonos V. Mátyással)  
*Wellner*, Kálmán porcelánfestő 1902 előtt is.  
*Wenzel*, Antal (Gablonz, Csehország) porcelánfestő 1896—1897.  
*Werner*, porcelánfestő — 1858 körül.  
*Wettengl*, Vencel korongos 1874 előtt is, majd a deutschen-thali gyárban dolgozik.  
*Windschigl*, (Vindschigl, Windschügel) Ferenc gyári munkás 1830 előtt is, utolsó adat 1860.  
*Windschigl*, (Vindschigl, Windschügel) János munkás 1830 előtt is.  
*Wolf*, József (Waldersdorf) porcelánfestő 1892 előtt is, égető 1911, utolsó adat 1913.  
*Zangl*, Antal (sz. 1811 körül, meghalt Herend 1856) gyári munkás, halála előtt dolgozott a manufaktúrában.  
*Zappe*, korongozó 1858 körül.  
*Zimmermann*, György gyári napszamos 1895 előtt is.  
*Zitt*, porcelánfestő 1858 körül.  
*Zwick*, Sebestyén porcelánfestő 1880.



1 A Kereskedelmi és Iparkamarák rendszerét létrehozó császári pátenst szerint a Veszprém megyében levő Herendi Porcelánmanufaktúra előbb a soproni, majd a győri kamarához tartozott. A számukra évenként küldött jelentések képet adnak a termelési állapotról és a felszerelésről, valamint az üzleti viszonyokról.

2 Vö.: Ruzicska I.: Herendi Porcelán (Bp. 1938) c. művében forrás megjelölés nélkül közölt adatok. — Részben átveszi azokat Sikota Gy.: Herendi Porcelán (Bp. 1970) c. művében, hivatkozás nélkül. Mindössze egyetlen 1858-ból származó forrást jelöl.

3 Mrázek, W. — Neuwirth, W.: Wiener Porzellan. Wien 1970.

4 A Herendi Porcelángyár történetében a művészek szerepe csak az utolsó fél évszázadban vált jelentőssé. A gyártörténet korszakai közül az ún. harmadik részvénytársaság (1923–1948) időszakától kezdődően foglalkoztatnak rendszeresen szobrászokat, vagy vásárolnak azoktól modelleket. A megelőző évtizedekből csak szórványos adatok ismeretesek a művészek foglalkoztatásáról. Ez a kérdéscsomópont mind az érintett, mind a korábbi korszakok vonatkozásában az eddigi ismereteknél, további kutatást igényel, amiért is azzal más tanulmány keretében foglalkozunk.

5 A gyár történetének XIX. századi időszakában három nyelven is vezették a felekezeti anyakönyveket (magyar, latin, német), és a hivatalos iratokat. Ugyancsak németül vezette Fischer az üzleti könyveit, feljegyzéseit, amelyekben többnyire csak személynevek szerepelnek pontosabb idő, vagy szakképzettség megjelölése nélkül. A foglalkozásokra, munkakörökre vonatkozó bejegyzések az anyakönyvekben is a fentiekhez hasonlóan történtek. A névjegyzékekben szereplő adatokat, a neveket és foglalkozásokat a ma használatos helyesírással és a szakképzettségre való utalással egységesítettük a könnyebb használhatóság és áttekinthetőség érdekében. Ez a megoldás annál is inkább szükséges, mert számos festő, korongos adatai mind a három nyelven is előfordulnak az idő folyamatában.

6 E helyen tartjuk szükségesnek megjegyezni, hogy korábbi tanulmányunkban (A herendi porcelángyár a szabadságharc idején.

Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 2. kötet 288 o. Veszprém 1964) közölt megállapításunkat az újabb kutatásaink alapján helyesbítettük. A szőben forgó „Szászány” figura reformkorra datált készítési ideje túl korai, mert az párdarabjával együtt a bécsi világkiállítás idején készült. Az 1848-ban készült leltári jegyzékben szereplő „Szászány-tintatartó” ez ideig még nem került elő és így nem azonosítható.

7 Figyelembe véve a manufaktúra történetének korszakait, amelyben a döntő változást előidéző időszak 1923-mal kezdődik, a foglalkoztatott festők, korongozók, modellezők stb. adatait csak eddig az időpontig közöljük. A Farkasházy Jenő korszakban (1896–1923) alapvető változás nem következett be, ezért is indokoltnak tartjuk a XX. századba is átnyúló folyamatos áttekintést.

8 Molnár L.: A Herendi Porcelángyár történetének periodizációja. Művészettörténeti Értesítő 1973. I. sz. 44–58. o.

9 Mihálik S.: A Windschügel család szerepe a magyar kerámia-gyártásban. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei 3. kötet 1965. 69–82. o.

10 Mayer H.: Böhmisches Porzellan und Steingut. Leipzig 1927. S. 32.

11 Sikota Gy.: i. m.

12 Herendi Porcelángyár Múzeuma Itsz. 181. Porcelánlap plasztikus neobarokk aranyozott keretben, Fischer Móricz ülő portréjával. Balra elől aláírás: Varsányi 851. — Uo. Itsz. 182. Az előzővel azonos kerettel, ismeretlen ülő férfi portré. A hátapon aláírás: „gemalen von Ed. Varsányi 860.”

13 Grofcsik J. — Reichard E.: A magyar finomkerámiaipar története. Bp. 1973. „Krapinán a XIX. században működött kőedénymanufaktúráról közelebbi adatok nincsenek” 106 o.

14 A kutatás során öt azonos József személynevű Ekkert (Eckert) került elő. Szükségét éreztük annak, hogy az időrendi egymásutániságnak megfelelően (I., II., III. stb.) tegyünk közöttük különbséget.



Jusqu'à nos jours la présentation de l'activité des ouvriers, des tourneurs, des modéliers et des peintres etc. ne jouait pas un rôle prépondérant dans les publications de caractère monographique et dans les études de détail ayant pour sujet l'histoire de la Manufacture de Porcelaine de Herend. Les ouvriers de la manufacture sent en général des participants anonymes dans la production de porcelaine d'art. Même les études plus volumineuses (J. Ruzicska, Gy. Sikota) ne s'occupent pas de ce problème qu'en passant, soulignent plutôt le rôle du propriétaire de l'époque ou bien ceux des mécènes provenant des couches seigneuriales.

La présentation entière de l'évolution historique, l'établissement juste de l'ordre de valeurs artistique ainsi que l'analyse des influences européennes demandent nécessairement la connaissance profonde de l'activité des peintres et des modéliers. Une telle recherche de l'histoire des manufactures fondées par des régnants oubien par des seigneurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, venait d'être publiée dans de nombreuses oeuvres des années dernières. (Mrazek W.—Neuwirth W. Wiener Porzellan. Wien, 1970, O. Walcha: Meissner Porzellan. Dresden, 1973) Le nombre des études moins exigeantes remonte à plusieurs douzaines, ce n'est seulement le champ de travail des peintres excellents qu'elles décrivent, mais aussi les stations de leur cheminement.

Par rapport à la Fabrique de Porcelaine de Herend la réunion des données sporadiquement parues n'est que secondaire. Afin de pouvoir esquisser au moins des attributions et le nombre des employés de la manufacture, il fallait organiser une enquête à la base des registres baptistaires, des procès-verbaux archivistiques, ainsi qu'à l'aide des fouilles dans les archives très modestes de la fabrique.

Vu que, jusqu'au commencement du XX<sup>e</sup> siècle la manufacture ne dépassait pas les cadres d'une entreprise de famille pour ainsi dire, elle ne dispose que d'une documentation autant modeste, d'où aucun travail de synthèse ne peut être résulté. Le service de renseignement — en fonction régulière depuis 1851 pour les Chambres de Commerce et de l'Industrie — ne

s'étendait pas sur des personnes. Les registres de l'état civil, les documents des archives ont été écrits au cours des temps en langue allemande, hongroise oubien en latin. Les noms de personnes ou de familles revenant même en trois langues ainsi que les inscriptions relatives au travail devaient être homogénéisés conformément à l'orthographe et à l'interprétation hongroise.

C'est seulement dans la période depuis 1923 qu'on a commencé à employer et combler de commission régulière les artistes et les chefs de la vie artistique. Dans les périodes précédentes cela ne s'est presque jamais vu. Dès la période susmentionnée la production est entré dans le régime de fabrication, aussi bien dans son organisme que dans ses rapports de quantité. Par rapport aux domaines d'activité importants pour l'histoire de la céramique, ils sont autres au XX<sup>e</sup> siècle que ceux du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle.

A présent — vu les faits mentionnés ci-dessus — c'est seulement jusqu'à la fondation de la troisième société anonyme en 1923, que nous publions continuellement la liste des noms des ouvriers avec indication exacte — dans la mesure du possible — de la date et de l'emploi.

Dans l'introduction nous avons senti le besoin de souligner l'importance des noms des peintres et des modéliers éminents à l'intérieur des époques isolées de l'histoire de la manufacture. Dans son état actuel, nous considérons la liste jointe en annexe comme complète, mais qui peut être encore sans doute élargie aux données retrouvées lors des fouilles à venir. Le résultat de recherche ayant la valeur de l'étude et de la liste des noms, consiste des porcelaines de Herend et de leurs marques. Les objets se trouvent dans la collection du musée de la Fabrique de Herend. Ce matériel peut être encore complété par des porcelaines munies des marques, se trouvant dans les collections du Musée des arts décoratifs ainsi que dans celle du Musée Bakonyi à Veszprém. Une telle élaboration des porcelaines de la Manufacture ayant un passé de presque 150 ans, se trouvant dans des collections différentes à l'étranger, exige encore la suite recherches.

László Molnár







RADOCSAY DÉNES

(1918—1974)

A magyar művészettörténet-tudomány prominens képviselőjét gyászolja Radocsay Dénesben. Publikációinak gazdag bibliográfiája egy folytonos és következetes kutató tevékenységben eltelt élet ékesen szóló tanúságtétele. A budapesti egyetem bölcsészettudományi karán szerzett doktori diploma birtokában 1941-ben kezdte meg működését a budapesti Szépművészeti Múzeumban. Ezt az intézményt, ezt a múzeumi műhelyt, amellyel szinte összeforrott, és amelynek a világháború utáni új életre keltésében neki is oroszlánrésze volt, csupán élete utolsó három évére hagyta el. Tapasztalatainak tudatában 1970-ben vállalta annak a felelősségteljes feladatnak a megoldását, hogy az Iparművészeti Múzeum főigazgatói székében ennek az intézménynek a tudományos tevékenységét új, korszerű alapokra helyezze, és még e kevés esztendő alatt is sokat ért el: ő kapcsolta be a nagyra hivatott múzeumot a nemzetközi szakmai élet eleven áramába. Mint a XIX—XX. századi festéssel foglalkozó fiatal művészettörténész indult el pályáján, és muzeológiai tevékenysége mellett mint műkritikus is az élő művészet ütoerén tartotta a kezét. Az újjáépítés legelső szakaszában a Szépművészeti Múzeum Modern Képtárának vezetője lett, és ez a gyűjtemény az ő példás rendezésében nyílt meg először a háború után. Ám bármilyen módszeres következetességgel is foglalkozott a még egyetemi éveiben választott terület művelésével, a kutatásnak szíve mélyén ápolta „szent tüze” a régi középkori magyarországi művészet, a gótika és a reneszánsz festészete és szobrászata felé űzte-hajtotta. 1947-ben, amikor egy boldog itáliai esztendőt töltöttünk mint a Magyar Akadémia ösztöndíjasai Rómában, az örök város végtelen művészeti szépségeinek fáradhatatlan tanulmányozása közben a Palazzo Falconieri tetőteraszán megpihenvén, együtt rajzolgattuk az otthon magunk elé szabott kutatói programok képzelt kontúrjait, Radocsay Dénes pontosan jelölte meg a rá váró és szívvel-lélekkel vállalt feladat megoldását. Ez a régi magyar szárnyasoltár-művészet korpuszainak egybegyűjtése és az emlékanagykritikai értékelő feldolgozása volt. Tudva tudta, hogy a nagyérdemű múlt századi elődök után a jelen század első felének hazai tudományossága ezeknek a korpuszoknak a hiánya miatt jutott nem egyszer hibás következtetésekre, és hogy ezeknek az analitikus korpuszoknak úttörő valóraváltása teszi majd lehetővé a magyarországi középkori művészet összképének történeti szintézisét, ennek az antetikus összképnek az egyetemes európai művészet fejlődésébe való méltó behelyezését. Hazatérve hamarosan a Szépművészeti Múzeum Régi Magyar Művészeti Osztályának vezetője lett 1951-ben, és az maradt húsz esztendőn keresztül. Szívós energiával építette ki ezt a régebben határozatlan körvonalú gyűjteményt a gótika, a reneszánsz és a barokk régi magyarországi szobrászatának és festészetének a korszerű muzeológiai igényeknek világszínvonalon eleget tevő muzeológiai műhelyévé. A múzeum birtokában levő műtárgyak anyagát a középkori ország hajdani határai között napjainkra fennmaradt műtárgyak fotográfiai és bibliográfiai dokumentációjával egészítette ki, a gyűjtemény állapotát a lehetséges vásárlások révén új meg új műtárgyakkal tette teljesebbé, a régebben eléggé elhanyagolt képek és szobrok restaurálási műveleteit szakavatottan irányította. Ha napjainkban a budavári palota újjáalakított termeiben a Magyar Nemzeti Galéria immár méltó keretek között nyitotta meg a régi magyar

művészetet bemutató kiállítását, úgy ez az ő csendes dinamikájú és hajthatatlan energiájú munkájának vitathatatlan eredménye. Itthon és külföldön számos reprezentatív régi magyar művészeti kiállítást rendezett, Ausztriától Rómáig és Londonig, katalógusai önmagukban forrásművekké váltak. Időközben a háború után újjászerveződő Szépművészeti Múzeum vezetőségének legaktívabb tagjai közé tartozott, és a tudományos és művészeti közélet egyik legszilárdabb tényezője volt: a művészettörténeti társulat, a művészszelet és az akadémiai bizottság számos szakmai funkcióját látta el. De — és a tudománytörténet lapjai szempontjából ez a művészettörténész legmarandóbb teljesítménye — Radocsay Dénes ifjan tervezett szakirodalmi plánumát szinte maradéktalanul teljesítette. „Triptikonjának” első részét, a középkori Magyarország falképeinek korpuszát 1954-ben, a táblaképek korpuszát 1955-ben, a faszobrok korpuszát 1964-ben publikálta. Minden hasonló nagyarányú vállalkozás követelménye az alaposság, pontosság és kritikai judicium, — ám úgy, ahogy ő ezt meg is valósította, az nemcsak a hazai, hanem az egyetemes szakirodalomban is a legpéldásabbak közé tartozik. A „szárnyasoltár” felállítását követően érdeklődése a középkori miniatúra-festészet felé fordult, — mint többi opuszában, úgy ebben is az egyetemes és a magyar művészet organikus egységű aspektusa vezette. 1969-ben jelent meg a Magyarországon őrzött francia és németalföldi miniatúrák publikációja — társszerzője Soltész-Juhász Erzsébet volt. Az Acta Historiae Artiumban publikálta sorozatban a magyar illuminált oklevelek miniatúráiról írott ugyancsak úttörő tanulmányait, — 1969-ben a Nemzetközi Heraldikai Akadémia tagjai közé választotta. Számos szakmai összefüggésben itthon és külföldön képviselte méltóképpen a magyar diszciplínát, — a Comité International d'Histoire de l'Art 1969-i budapesti nemzetközi kongresszusán a gótika szekciójának vezetője volt és CIHA magyar membre supplémentaire-jé közé választottuk. A nagyvilágon jártában, ahol megfordult, ott korszakának és területének legkompetensebb szakembereként tisztelték és fordultak hozzá mint leghitelesebb informátorhoz. Ám — ami világszerte sajnálatosan éppen nem jellemző a művészeti múzeumokban dolgozó specialistákra — a fiatal kutatók az egyetemi évek alatt és után is minden időben biztosan folytattak hozzá, hogy tőle kapják vonatkozó kutatásaikhoz a legbiztosabb és — ez a lényeges — legőszintébb konzultációkat. A triptikon valóban elkészült, és alapjául szolgál még hosszú időn keresztül minden további kutatásnak, — ám egy készülő műve, a középkori Magyarország kőszobrászati emlékeinek korpusza már nem jöhetett létre, mint ahogyan utolsó vállalt feladatát, az Iparművészeti Múzeum tudományos műhellyé való kiépítését sem fejezhette már be. A súlyos betegség és a korai halál — „omnes eodem cogimur”, előbb vagy utóbb — ezekben már megakadályozta, hazai szaktudományunk pótolhatatlan veszteségére.

De — ezt le kell szögezünk tudománytörténetünk számára — a tudós humanista egyéniség, a segítségben készséges, az ítékezésben tárgyilagos, a barátságban következetes nagy művészettörténész emlékét a magyar művészettörténet-tudomány híven őrizni fogja.

Vayer Lajos







## VÁLTOZATOK A MŰÉRTELMEZÉS TÉMÁJÁRA

(Válasz Pap Gábornak)

Az alábbiak előzményei a Művészet 1973/11–12. számaiig nyúlnak vissza; ezekben jelent meg Kátay Mihály írása az utóbbi idők egyik legfigyelemreméltóbb Árpád-kori művészeti leletéről, a ludaspusztai kereszt-ről, „Napisten színeváltozásai. Kísérlet egy középkori kultikus tárgy komplex elemzésére” címmel. Részben a kereszt értékelésével kapcsolatos erős hiányérzeteim, részben pedig Kátay tárgyi tévedései és a felfogásában mutatkozó súlyos szemléleti ferdeségek indítottak arra, hogy megállapításait kiegészítsem, ill. cáfoljam. A jelenlegivel kb. azonos terjedelmű válaszcikkem a Művészet 1974/9. és 12., továbbá 1975/2. számaiban jelent meg\*. Ennek első részével párhuzamosan közölte a szerkesztőség Bosnyák Sándornak a Kátayéhoz rendkívül hasonló felfogású hozzászólását („Meddig élt 'Napisten'? Adalékok parasztságunk napkultuszának kérdésköréhez”), majd maga a szerkesztő, Pap Gábor szólalt meg Kátay védelmében, az 1975/1. számban kritikái megjegyzéseket fűzve cikkem első részéhez („Észrevételek és kiegészítések a ludaspusztai kereszt tárgyában”), amelyeket azután az 1975/3. számban újabbakkal töltött meg („További észrevételek...” stb.). Ebbe a vonulatba tartozik továbbá, bár az előzményekre kifejezett formában nem reflektál, Bosnyák Sándor újabb írása is (1975/6. sz.: „Aranyalma, bot, suba... Koronázási jelvényeink a néphagyományok tükrében”), amely szellemében a szerző előbbi cikkének töretlen folytatása.

A Művészet hasábjain felburjánzó tősgyöker-kutatások említett termékeinek jellemző vonása, hogy a bennük levont következtetések főként különböző művészettörténeti emlékek és részleteik sajátos interpretációin alapulnak. Bár a Kátay interpretációi mögött álló alapvető hibákra említett cikkemben, úgy vélem, kellőképpen rámutattam, Pap Gábor, különféle rész-megállapításaimat vitatva, lényegében védcénekét útján haladt tovább anélkül, hogy cáfolatom érdemi részét tekintetbe vette volna. Quod dixi, dixi — mondhatnám erre. Mivel azonban 1.: Pap Gábor személyében a „laikustól” a szakember vette át a szót, 2.: P. G. „észrevételei” tárgyi és módszertani szempontból egyaránt új mozzanatokot helyeztek előtérbe, szükségesnek tartom még egyszer visszatérni a vitás kérdések egy részére, ezúttal elsősorban az értelmezési módszerek boncolgatására helyezve a hangsúlyt.\*\*

Kezdjük az elején: „Ami a további részleteket illeti, mindkét ismertető felhívta már a figyelmet az ékkő-foglalásra szolgáló, karmos végű szögfejekre, ... bár ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy a honfoglalás kori ötvösségnek-fémművességnek az ékkőfoglalás sem általában, sem pedig ebben a speciális formában nem volt sajátja” — írtam, és nem hittem volna, hogy gondolatmenetemnek épp ezt az oldalnyúlványát kell majdan tartalmilag értelmezni. Nem sajátja = nem speciális, lényegi jellemzője, hanem kölcsönzött, beszívargott, mellékes eleme: ha Pap Gábor így érti a fenti mondatot, aligha jutott volna eszébe, hogy az ékkő-foglalás előfordulását bizonygassa a honfoglalás kori emléktárhelyekben.

Hogy miként fest egy olyan ötvöskultúra terméke, amelynek az ékkőfoglalási technika sajátja (sajátossága,

fontos jellemzője), azt bárki felmérheti, ha egy pillantást vet pl. az aacheni kincstár 1000 körüli ún. Lothar-keresztjére (1. kép); ami pedig a honfoglalás kori tarsoly-lemezek effajta részleteinek súlyát, jelentőségét illeti, hadd hivatkozzam ugyanarra a tekintélyre, akire Pap Gábor: „A központos szerkesztésű minták középpontjába (Fehéregyháza) és négy sarkába (Ecsegfalva) olykor ékköveket illesztettek...” — írja Dienes István.<sup>[1]</sup>

Ez egy dolog. A másik: Pap Gábor a technika alkalmazásának azt a speciális formáját is megtalálni véli a X. századi magyar emléktárhelyekben, amely az előbbi cikkemben körvonalazott alföldi emlékcsoportra jellemző. A formák azonban nem egyeznek: az általa bemutatott gyűrűkön dudoros pántfoglatokat látunk, amelyeket az ékkövek biztonságosabb rögzítése érdekében karomszerűen, vagy más módon megformált nyúlványokkal láttak el; a ludaspusztai keresztben és társain



1. Lothar-kereszt, Aachen, kincstár



viszont teljesen hiányzik az ékkövet (vagy utánzatát) magába foglaló rekesz, és a karmok közvetlenül abból a talpból nőnek ki, amely egyes esetekben — így az említett, ominózus tárgyon — egyúttal szögfejként is funkcionál. Az előbbi megoldás, úgy tűnik, különféle változatokban a középkor évezredének csaknem minden szakaszában alkalmazásra került, Keleten és Nyugaton egyaránt; többek között a XIII. században is, itthon (2. kép) éppúgy, mint külföldön (3. kép): ez tehát önmagában véve édeskevés támpontot nyújt a technikai vagy stílári összefüggések megítéléséhez.[2] Ami az utóbbi megoldást illeti, ez alighanem sokkal szűkebb körben található; elterjedését körvonalazni azonban csak további kutatások alapján lehetne.

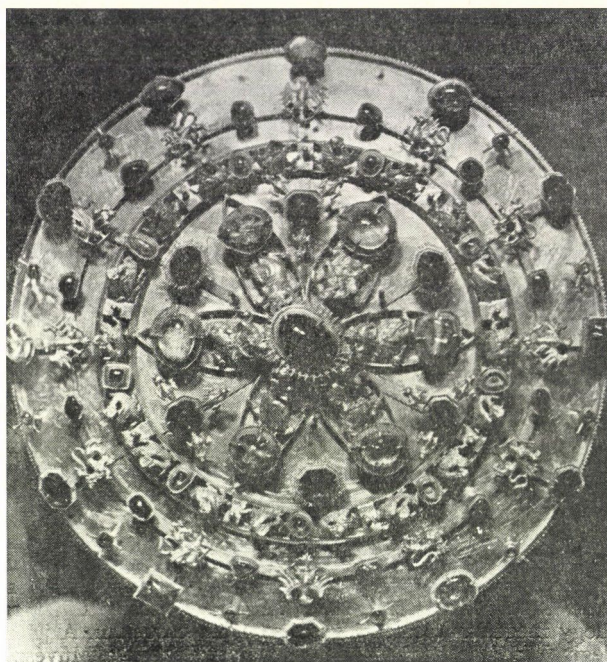
Lezárva a kérdést: úgy vélem, hogy gondolatmenetem idézett oldalnyúlánya „a régészeti-művészettörténeti kutatások jelenlegi fázisában” nem vitathatónak, hanem vitathatatlanak látszik, és annak is fog látszani mindaddig, amíg az ékkőberakások emlékek aránya és jelentősége a honfoglalás kori emléktárhelyek egészén belül döntően meg nem változik, ami kevésbé valószínű. Épp ezért célszerűnek tartom idézett kijelentésemet — most már fő gondolatként — kiegészíteni: ha az ékkőberakás a honfoglalás kori ötvösségnek nem sajátja, akkor — megfordítva — e technika *ritka* előfordulása viszont kifejezetten *jellemzője*, és e sajátosság nyomon követése alighanem igen figyelemreméltó vonásokkal egészíthetné ki e valóban rendkívül jellegzetes művészeti kultúra európai helyzetének megítélését. Más kérdés az, hogy e művészeti kultúra elemeinek továbbélése mennyiben mutatható ki pl. a ludaspusztai kereszt körzetében; az ide tartozó emlékcsoport jellegzetes ékkőfoglalási megoldásának visszavezethetőségével kapcsolatos fenn-tartásaim mindenestre szintén érvényben maradnak mindaddig, amíg e technikai fogás pontos megfelelője a honfoglalás kori emléktárhelyekben fel nem bukkan.

Hasonló a helyzet következő vitatott megállapításommal is, amelynek a régészeti-művészettörténeti kutatások jelenlegi fázisához nincs sok köze, mivel nem a tárgyalta anyag történeti relációját, hanem nézetemnek a Kátayéhoz viszonyított valószínűségét próbálja rögzíteni.

Ami a dolog érdemi részét illeti, nem kívánok belemérülni az „alul nyitott szívre emlékeztető” arcforma „jelentéshordozó” „formarend”-jének megvitatásába — mellesleg, Pap Gábor példái között egy szögletes fej



2. Palástídsz, Magyar Nemzeti Múzeum



3. Ékköves medaillon, Stockholm

is szerepel —; csupán részletkérdésekre vonatkozóan tennék kiegészítéseket, megjegyezvén, hogy a kérdéses arcforma — precízebb körülhatárolás nélkül — ugyanolyan általánosság marad, mint az ékkőfoglalások esetében a karmos pántfoglatat.

Pap Gábor fő érve Kátay analógiáinak védelmében az, hogy ezeken — a kalocsai királyfej „bemélyülő szemgödreivel” szemben — „pozitív szemmegoldás” található, az „esetek egy részében mandula alakú szemmel.” Ez biz’ aligha véletlen; hiszen, mint tudjuk, a „bemélyülő szemgödörben” ülő emberi szem(golyó) pozitív formájú, vagyis domború, sőt, a szemhéjak között megjelenő része mandula alakú is. Így a Pap Gábor által használt terminus technicus-okból legfeljebb az a megállapítás szűrhető le, hogy valamennyi kérdéses művet normális látású ember készítette; a művészeti összefüggések létének vagy nemlétének megítéléséhez valamivel több karakterisztikum megemlítése lenne kívánatos. Ha pedig Pap Gábor netán a kalocsai királyfej szemgolyóira gondolt, akkor megjegyezhetem, hogy ezek sem bemélyülők: a plasztikusan megformált szemhéjak között inkább sík felületek mutatkoznak itt. A bal szem sarkaiban pedig egyenesen a szemgolyó domborulatára utaló felületcsomók vehetők észre, amelyeknek alapján — tekintettel a nem konvexen ábrázolt szemgolyók ritkaságára —, úgy érzem, joggal fel lehet tételezni, hogy *eredetileg* a kalocsai fejen is „pozitív szemmegoldás” volt, és a mai állapot sérülések következménye.[3]

Úgy tűnik tehát, hogy a kalocsai szemmegoldás nem akadály a ludaspusztai fejfel való összevetés szempontjából. Már csak azért sem, mert a két művet nem a kidolgozás módja, hanem a fejtípusok bizonyos rokon vonásai alapján vetettem össze, a ludaspusztai fej esetleges „eszmei” előképére igyekezvén ezzel utalni. Ami pedig Kátay párhuzamait illeti: az, amit Pap Gábor ezek védelmében fel tud hozni, tovább szilárdítja azt a meggyőződésemet, hogy esetükben a Ludaspusztához fűződő kapcsolat szála még a pókhálónál is csekélyebb teherbírást. A ludaspusztai korpusz feje és a kalocsai királyfej közötti összefüggés viszont — továbbra is úgy érzem — legalábbis hajszál-szilárdságú.

A hajszál, persze, csak hajszál. Épp ezért szeretném megragadni az alkalmat, hogy a ludaspusztai fej labilis művészettörténeti helyzetét egy további hajszállal





4. Levétel a keresztről, Pray-kódex, miniatúra

próbáljam rögzíteni; kockáztatva akár azt is, hogy a másik szál, amely Kalocsa felé köt, esetleg elszakad.

Feltűnő, és a kalocsai megoldástól élesen elütő ugyanis az az erőteljes görbe vonal, amely a ludaspusztai fején a bajusz és a szakáll között vonul végig. Ez a görbe első pillantásra szájvonalnak tűnne; további összevetések azonban arról győznek meg, hogy itt a középkori síkábrázolások egy igen elterjedt rajzi formulájáról van szó, amely nem a száj jelzésére, hanem a kiemelkedő állcsúcs érzékeltetésére szolgált. Alkalmazására több példát találhatunk a hazai emléktanyagban is; talán elegendő, ha a Pray-kódex 1200 körüli miniatúrájára hivatkozom (4. kép). E vonal mellett általában egyenrangú és jól megkülönböztethető marad a száj jelölése is; a szakállas-bajuszos fejeknél azonban előfordul, hogy az állcsúcsot jelző görbe erőteljesebbé válik, és maga a száj szinte eltűnik a bajusz alatt. Ilyenfajta arányeltolódás az idézett miniatúrán is megfigyelhető; még feltűnőbben jelentkezik azonban pl. a palermoi Martorana mozaikjának II. Roger szicíliai királyt ábrázoló részletén (5. kép), amely a XII. század második negyedéből való. [3a] Alighanem ehhez hasonló ábrázolás(ok) hatásával magyarázható a ludaspusztai fej jellegzetes görbéje, amely fölött a száj jelenléte egyáltalán nem érzékelhető. Hogy ez a rajzi forma félreértésének, vagy a mester hiányos technikai tudásának köszönhető-e, azt nemigen lehet eldönteni; azt a következtetést azonban, úgy tűnik, nagyon is kézenfekvő mindebből levonni, hogy a ludaspusztai fej előképei között kétdimenziós ábrázolások is szerepelhettek. Újabb adalék ahhoz, hogy a középkori művészet tanulmányozásában nem célszerű a különböző műfajok között túlzottan éles határvonalat húzni.

Továbbá: Pap Gábor, idézve a pécsi székes-egyház ún. „Ádámos” oszlopfejét, a ludaspusztai fej

párhuzamainak körét egy újabb darabbal gondolja bővíthetni. Úgy vélem azonban, hogy ezúttal sem találta fején a szöveget: a ludaspusztai fej egyszerű ovális dudorokkal jelzett szemei önmagukban véve aligha alkalmasak kapcsolatok megállapítására; márpedig a két fej arányai, plasztikus vonásai és egyéb részletei — a szemek szintén nem teljesen egyező megoldásától eltekintve — nem sok hasonlóságot mutatnak. Itt, persze, rögtön fölmerülhetne egy ellenvetés: hiszen a pécsi „Ádám” lefelé görbülő szájvonalat látunk! Nem inkább erre kellene-e visszavezetni a ludaspusztai fej említett görbe vonalát? Nos, valóban. Egyik is görbe, a másik is. A két görbe azonban különböző összefüggésben és eltérő helyzetben szerepel. Mint izolált formációk, hasonlíthatnak egymásra; mint az ábrázolásban meghatározott funkciót betöltő részletek azonban nem. Úgy is mondhatnám: eltérő jelentéssel illeszkednek a formarendbe. Tanulság: a részletformák izolált szemlézése ugyanúgy tévedésekhez vezet, mint a tagolatlan összképek egybevetése. A járható út az „aurea mediocritas”: látni az egészet is, a részt is; megérteni a részek szerepét az egészben.

Ludaspuszta és a pécsi „Ádám” között tehát nemigen mutatható ki kapcsolat. Pap Gábor azonban tovább is megy: a lehetséges távolabbi összefüggésekre utalva, idézi a (számomra eddig ismeretlen) Rozier-Côtes d'Aurec-i oszlopfejt. (6. kép). Valóban: vitapartnerem ezúttal kitűnő érzékkel emelte ki a Kátay-féle egyvelegből e középfancia emléket, elsőrangú, és a szakirodalomban eddig meg sem közelített ikonográfiai párhuzamot szolgáltatva ezzel — a pécsi oszlopfejhez (7. kép). Stílusviszonylatokban viszont a francia és a magyar oszlopfej összefüggése már korántsem olyan nyilvánvaló: a pécsi figurák sokkal nyersebb-erősebb plaszticitása, a két fejezet között az alakformálásban (a törzs és a fej viszonyában, a lábak megoldásában, a fejtípusok legtöbb részletében és összhatásában egyaránt), valamint a kompozícióban mutatkozó jelentős különbségek — mind-



5. II. Roger szicíliai király, Palermo, Martorana, mozaik-részlet



ez arra vall, hogy itt, a hasonló ábrázolási típusok ellenére, két különböző, nem egymásból levezethető művészi tudás termékeiről van szó. Az a szál viszont, amely a francia emléket *Ludaspusztához* fűzi, éppenséggel *stílus* vonatkozású: az oszlopfőn látható figura hajának ábrázolási módja — mint ezt Pap Gábor felismerte — kétségtelenül közeli rokona a bronz Krisztus-fej megfelelő részletének (amelyen egyébként, mint utóbb megfigyelhettem, az általam — és Pap Gábor által is — tévesen homlokredőknek titulált vonalak kétoldalt szintén hajszálakként folytatódnak).

Pap Gábor tehát helyesen mutatott rá a ludaspusztai *hajmegoldás* lehetséges távolabbi kapcsolataira; ezt azonban a pécsi oszlopfő — többek között — azért sem közvetíthette, mert rajta éppen a fejtető tökéletesen más formálását. Így kénytelen vagyok a francia emléket olyasfajta formula-analógiának tekinteni ebben a vonatkozásban, mint II. Roger idézett ábrázolását az állcsúcsot jelző vonal szempontjából, ha ezúttal ritkábban előforduló és ezért jellegzetesebb formuláról van is szó.

Az a sajátos helyzet állt tehát elő, hogy a ludaspusztai fej távolabbi kapcsolatai — egyelőre — jobban megfoghatóak, mint a közelebbieket; ezek a töredék-összefüggések azonban — hozzájuk számolva azokat a példákat, amelyeket a kereszt egészére vonatkozólag előző cikkemben említettem — önmagukban véve is igen tanulságosak. Kiderül belőlük: nagyon is *hórszerű* és *külön* nemű elemekből tevődött össze, nagyon is *sokféle hatásnak volt kitéve* az a „saját hagyomány”, amelyet Kátay — és, úgy látszik, Pap Gábor is — az egykorú európai kultúra minden alapvető vonásától függetlennek és szűzi ós-érintetlenségében megmaradtnak szeretne látni.

A dolog másik tanulsága: ha az emlékek különféle vonatkozásait gondolkodásunkban nem választjuk szét, ha a „kapcsolat” fogalmát nem differenciáljuk, ha egyenértékűnek és egymással pótolhatóknak tekintjük az ikonográfiai és a stílus, vagy akár a kompozicionális párhuzamokat, vagy éppenséggel az olyan „egyezéseket”,

hogy a szemek domborúak, akkor a művészeti kapcsolatok rendszerét és az egyes részmegoldások eredetét, vagyis az összefüggések *dinamikáját* illetően nemigen juthatunk helyes képzetekhez. Márpedig nyilvánvalóan e képzetektől függ, hogy miként rekonstruáljuk az egyes művek vagy egész stílusok geneziséét és ennek révén történeti szerepét; vagyis magát a történeti *folyamatot*.

Többek között éppen a *genezis* jobb megközelítése végett érdemes — eltávolodva a ludasi kereszt kérdéskörétől, de megmaradva a magyar művészettörténet problematikája mellett — nagyobb figyelmet szentelni annak a kapcsolatnak is, amely a pécsi „Ádám” és a Rozier-Côtes d'Aurec-i figura között áll fenn. Ez a kapcsolat nemcsak módszertani szempontból figyelemre méltó — hiszen a francia emlék, más-más szempontból, két különböző, egymáshoz nem kapcsolható magyarországi alkotással függ össze —, hanem azért is, mert a pécsi oszlopfő megítélése a hazai építészettörténet szempontjából éppoly kulcskérdés, mint a plasztikai fejlődés vonatkozásában.[4]

Nem szeretnék elébe vágni azoknak a remélhetőleg bekövetkező kutatási fejleményeknek, amelyekhez a francia párhuzam felbukkanása a stílus előzmények megítélése szempontjából elvezethet; csupán az ikonográfiai összefüggés mikéntjét szeretném szemrevételezni. A pécsi oszlopfővel szemben állva, a sarkokon elhelyezkedő kiterjesztett szárnyú sasok mögött, balra baltás kentaur, jobbra kigyó alakját találjuk a kő keskenyebb oldalsó felületén. A faragvány eredetileg féloszlopfő volt, és a székesegyház szentélyét a hajótól elválasztó pillérkötegpár déli tagjának a déli mellékhajó felé eső oldalán helyezkedett el, alátámasztva azt a hevederívet, amely a keleti és a nyugati templomrész közötti határ vonalát a mellékhajóban is megvonta. Vele szemben, a mellékhajó külső falán, a hevederív másik végét — konzolszerű elhelyezésben — az ún. „szirénes gyámkő” tartotta. A két pillér további fejezetei, valamint az északi mellékhajó falának hasonló „gyámköve”, úgy látszik, mind levéldíszesek voltak. Ez volt a helyzet 1882 előtt; a rákövetkező újjáépítés alkalmával a köveket kibontották, és ma a pécsi kőtárban láthatók.[5]

Az „Ádám” oszlopfő a „szirénes gyámkővel” együtt egykor nyilván zárt ikonográfiai programot képezett. Számolnunk kell azzal, hogy e programot nem ismerjük teljes egészében: az igen sérült állapotban fennmaradt „szirénes gyámkövön” egy harmadik kéz jelenléte világosan jelzi, hogy innen legalább egy figura hiányzik. Az együttes lényeges elemei azonban valószínűleg adottak; egyúttal az is valószínű, hogy a székesegyház keleti részének további szerkezeti elemein más figurális épületplasztika nem volt.[6]

Mi a helyzet Rozier-Côtes d'Aurec-ben? Itt a templom egyhajós; hajóját dongaboltozat fedi, amelyet két végén erőteljes homlokívek zárnak; a közbülső felületet két hasonló erősségű hevederív tagolja három szakaszra. A hevederíveket féloszlopok támasztják alá; ezek feje-



6. Oszlopfő, Rozier-Côtes d'Aurec



7. Oszlopfő, Pécs



zetei közül az egyik — a délkeleti — levéldíszes; a másik három figurális.[7] Az utóbbiak témái, az óramutató járásával egyező irányban haladva, a következők: 1. hanyatt fekvő emberre ugró és fejébe harapó (?) négy-lábú; 2. (ezzel szemben, északnyugaton) elszórt levél-sor tetején balfelé lépkedő és az előbbihez egészen hasonló kiképzésű, de eltérő farkú állat; a sarkon — ugyancsak levél fölött — emberfej; a bal keskenyebb oldalon az előbbieket felé forduló, két kezével szemérmét takaró (?), meztelen ember (9. kép); 3. (a levéldíszes fejezettel szemben) a pécsi „Ádám” párhuzama; tőle balra, a keskenyebb oldalon, szárnyas, gyíkfarkú sárkány, egyik mancsában kerek tárggyal (10. kép).[8]

A két program közötti viszony meghatározása szempontjából döntő, hogy miként értelmezzük az egyes ábrázolásokat, és hogyan ítéljük meg a különböző figurális elemek közötti összefüggést.

Pécs esetében az újabb kutatás elveti a régebbi szakirodalom bibliatörténeti meghatározását és ezzel az „Ádám”-megnevezést; Zádor Mihály a pszichomachikus ábrázolások körébe utalja az oszlopfőt. Meghatározása szerint a fejezet főalakja „az ember, aki kövel és késsel védekezik a kígyó és kentaur alakjában támadó pogányság (a rossz) ellen, míg kétoldaltól az egyház (a jó) védi sas képében.”[9] Bár ez a meghatározás lényegében elfogadható, a pszichomachia-ábrázolásokhoz a faragvány témájának valószínűleg éppoly kevés a köze, mint a bibliai bűnbeeséshez.[10] Irodalmi források keresése helyett talán gyümölcsözőbb tehát, ha e védekező embernek a „szíresen gyámkő”-höz fűződő viszonyát próbáljuk szemügyre venni: a kettő közötti tematikai kapcsolatra szintén többen utaltak már, úgy tűnik azonban anélkül, hogy a dolog komolyabb megfontolásra került volna.[11] Véleményem szerint viszont éppen ez az összefüggés adhatja meg az ikonográfiai program kulcsát: a főalak eszerint a végzetes csábítással szembemeredő férfi, aki különféle eszközökkel hadonászva, elkeseredett ábrázattal próbálja elkergetni a látomást, háta mögött (?) a zsákmányra leső kígyóval és a vigyorogva támadó kentaurral.

Pécsen tehát, úgy látszik, a két fejezet témája egy-egy: a különféle gonosz hatalmaktól fenyegetett ember. Vajon léteznek-e hasonló tematikai kapcsolódások a Rozier-Côtes d'Aurec-i oszlopfők esetében is? Vajon ugyanebbe a képzetkörbe tartozik-e a pécsi figura megfelelője? E kérdések vizsgálatánál Olivier Beigbeder véleményéből kell kiindulnunk, aki a Rozier-i fejezeteket közölte, és akit Pap Gábor tekintélyként is idéz.

Ezt a véleményt eléggé nehéz röviden ismertetni, mert meglehetősen szerteágazó, és távolról sem egy-egy. Beigbeder — különböző összefüggésekben — újra meg újra foglalkozott a Rozier-i oszlopfők értelmezésével; nemigen tűnik ki azonban, hogy különféle szempontjait egymással összeegyeztette volna.

Kezdetben mindenesetre azt tartotta, hogy a három oszlopfő az emberi tökéletesedés három fokozatát ábrázolja (harc a világban, elmélyedés a magasabb igazságokról, felemelkedés ezekhez), és hogy e képsor tartalmilag a Vienne-i St.-André-le-Bas oszlopfőinek jeleneiből vezethető le (11–13. kép: 1. Sámson; 2. Jób; 3. — Beigbeder szerint — Dávid vagy Mennyei Jeruzsálem). A két képsor közötti evidens különbségeket azzal magyarázta, hogy míg Vienne a „görög és római” művészetet idézi, Rozier-ben kelta hagyomány él tovább. E kelta hagyománynak tulajdonította, hogy az 1. jelenet Sámson helyébe a (kelta) „emberevő farkas” által letepert ember került, és ugyanebből a hagyományból származtatta a 3. oszlopfő „mennyebe emelkedő orán”-nak meghatározott főalakjával összefüggő sárkányt („gall szarvas sárkány”), az „orán” kezében levő tárgyat „Teutates erszénye”-ként említve. A 2. jelenetet ekkor még Jób ábrázolásának tartotta, akit egy ember és egy kutya kiáltozásával, ill. ugatásával üldöz. Úgy látszik azonban, hogy a Vienne és Rozier között vont párhuzamot maga sem tekintette valami meggyőzőnek, mert megjegyezte: „Még arra is gondolhatunk, hogy a témák jelentése nem abszolúte azonos Rozier-ben és Vienne-ben.”

Eszerint, szemben Vienne-nel, ahol egyúttal a három teológiai erény eszméjét is kifejtik (?!), és a témák valóban bibliaiak, Rozier-ben, elválasztva a déli oldal emberfalóját a két északi fejezettől, a bűnös és az üdvözült halálát akarták volna szembeállítani.[12]

Az utóbbi lehetőséget, úgy látszik, Beigbeder később elvetette, mert a tartalom Vienne-i származtatását és a három oszlopfő szoros összefüggésére vonatkozó elképzelését újabb művében is fenntartotta.[13] Ugyanakkor interpretációját jó néhány további elemmel bővítette, minek következtében a témák és az összefüggések értelmezésében az előbbiektől eltérő vonások váltak hangsúlyossá.

Mindenekelőtt: a tiszteletre méltó igyekezetű szerző rájött arra, hogy az 1. és a 2. fejezetben egyfajta állat szerepel, és így az utóbbi oszlopfő Jób-interpretációjáról, úgy tűnik, végleg lemondott. Egyúttal azt is felismerte, hogy az említett két oszlopfő szorosabb kapcsolatban áll egymással, mint a harmadikkal, és ennek megfelelően új értelmezéssel próbálkozott. Az összefüggés lényegét az evilág—túlvilág ellentétben látva, és e kettősséget kapcsolatba hozva a jobb és bal szimbolikájával, az 1. oszlopfőt a meghaló, a 2.-at a túlvilágra érkezett ember ábrázolásának fogta fel, megállapítván, hogy a két oszlopfőn „rigorózus szimmetria uralkodik.”[14]

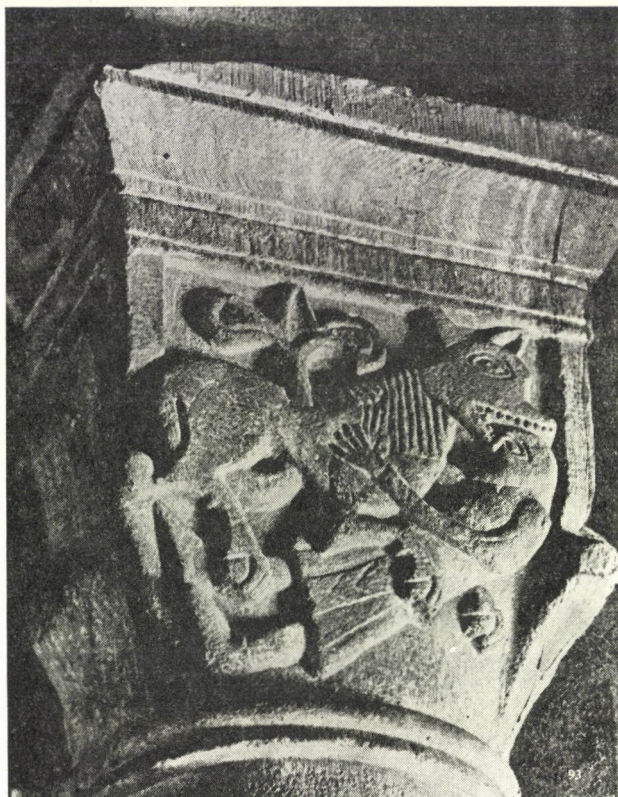
Ez az értelmezés azonban nem nagyon volt összeegyeztethető azzal, hogy a három oszlopfő egységes ikonográfiai programot ábrázol, amelynek utolsó tagja — mennybe emelkedő ember. Alighanem ennek az ellentmondásnak a kiküszöbölése érdekében született meg a program újabb összefoglaló értelmezése (kezdve a 3. oszlopfővel): „Ez az ember, aki elválva halandó testétől és a földtől, kiérdemli a Mennysországot, és e téma egészíti ki a templom másik két oszlopfőjét, ahol az emberfaló jelenik meg, illusztrálva testünk burkának törékenységet a telhetetlen farkassal szemben, míg a meztelen ember és az újból, de visszafordulón fenyegető farkas között elhelyezkedő fej a szellem felsőbbrendűségét mutatja.”[15]

Ne törjük a fejünket azon, hogy Beigbeder különféle megállapításai közül melyeknek milyen mértékben adjunk hitelt; inkább próbáljuk meg az oszlopfők összefüggésének kérdését más szempontból is megnézni. Nos, egy bizonyos: a 3. oszlopfő az első kettőhöz képest a formák jelentékeny módosulása mérhető le. A vállpárkány alján itt függőleges lemeztag helyett erőteljes hengertagot találunk; az oszlopfő sarkain ellentétes irányban csavart oszlopok jelennek meg; és megváltozik a fedőlemez kiképzése is: eltűnik róla a kis bemetszéssel elválasztott keskeny alsó elem, és a tagozat kétoldalt kis ívekkel, széthúzott árkádívre emlékeztetően illeszkedik a csavart oszlopokra. Ami a plasztikát illeti, a másik két emberalak megfelelő vonásaitól feltűnően különböző a 3. oszlopfő figurájának rövid teste, hosszú nyaka, egyszerű plasztikájú, redőzeten ruhája; és eltérést mutatnak keményebb, de egyben tagoltabb vonásai is. Végül egyedül ezen az oszlopfőn találkozunk az ábrázolást kiegészítő geometrikus jelekkel, a főalak és a sárkány feje körül egyaránt.

Mindezek alapján fölöttébb meggondolandónak érzem, hogy nem kell-e itt két mester tevékenységével számolni? Mivel pedig ezzel a stíláris lelettel egybevág az az ikonográfiai tény is, hogy a 3. oszlopfőt egyetlen konkrét szállal sem lehet a másik két fejezet ábrázolásához kötni, úgy vélem, teljes mértékben indokolt, ha a továbbiakban az előbbin látható jelenet értelmezését önálló kérdésként fogom kezelni.

Kezdjük a főalakkal: ennek „mennyebe emelkedő orán”-ként való meghatározásához, úgy tűnik, Beigbeder következetesebben ragaszkodik, mint egyéb téziseihez. A többszöri ismétléstől azonban e meghatározás még nem válik meggyőzőbbé. Az oránszszus ugyanis szimmetrikus, imádkozó kéztartás; a két kitárt kéz egyszerre — és üresen — emelkedik az ég felé.[16] A kérdéses figura kéztartása viszont aszimmetrikus, és a legkevésbé sem imádkozásra emlékeztet: egyik kezével — miként a pécsi „Ádám” — kerek tárgyat emel magassra, a másikkal pedig a csavart oszlopba kapaszkodik.





8. Állattal viaskodó alak, oszlopfő, Rozier-Côtes d'Aurec

Ami a „felemelkedést” illeti, kétségtelen, hogy a figura lebegni látszik; mégis gyanút kelt az, hogy kapaszkodik is: a mennybemenetel végül is nem kötélmászás.

Persze, a leleményes szerző ezt a nehézséget könnyűszerrel áthidalja. Kifejti ugyanis, hogy a két oszlop csavarodásának iránya szimbolikus értelmű: a jobb oldali,



9. Állat- és emberalakos oszlopfő, Rozier-Côtes d'Aurec

jobbra csavarodó oszlop, amelybe a figura kapaszkodik, az ég oldalát jelenti, szemben a sárkány és a föld oldalát jelző bal oldalival, amely balra tekeredik. A kép kiegészíthető azzal a megjegyzéssel, amelyben a figura helyzetét az Utolsó ítélet-téma lélekmérlegelésével állítja párhuzamba. [17]

Beigbeder tehát valahogy úgy képzei, hogy a fejezet főalakja vízszintesen emelkedik, s miközben belekapaszkodik a sokszoros tapasztalattal ellentétben nem fönt, hanem oldalt elhelyezkedő „égbe”, egyszersmind lebeg



11. Sámson, oszlopfő, Vienne, St.-André-le-Bas



12. Jób, oszlopfő, Vienne, St.-André-le-Bas





10. Emberalakos-sárkányos oszlopfő, Rozier-Côtes d'Aurec

is ég és föld között. Elgondolása körülbelül úgy viszonylik a lehetőségek tartományához, mint a perpetuum mobile vagy a fából vaskarika. De nemcsak azért, mert a mennybemenetelt összekeveri a feltámadással, az eget és a földet pedig az üdvözültek és a kárhozottak szétválasztásával; van itt másféle zavar is.

A középkori ábrázolásokon tí. a jobb és a bal helyzetét, ahol ennek egyáltalán jelentősége van — mint ez éppen a közismert Utolsó ítélet-kompozíciók bármelyikén lemérhető —, rendszerint a jelenet, nem pedig a néző szempontja határozza meg; márpedig a Rozier-i fi-



13. „Dávid”, oszlopfő, Vienne, St.-André-le-Bas

gura bal kézzel ragadja meg a tőle balra eső oszlopot.<sup>[17<sup>a</sup>]</sup> Arra nézve pedig, hogy ennek az oszlopnak mi itt a szerepe, számos más példa mellett éppen az egyik Beigbeder által publikált Rozier-Côtes d'Aurec-i dombormű nyújthat felvilágosítást, amelyen a Trónoló Krisztust látjuk, csavart oszloppárra támaszkodó árkádív alatt<sup>[18]</sup> (14. kép). Az oszlopok spirálja itt ugyanúgy kétfelé emelkedő, mint az oszlopfőn, ahol szintén megjelenik fölöttük az árkádív, ha deformáltan is. A csavart oszlop tehát — csavart oszlop: építészeti keretelés része, amelybe pompásan bele lehet kapaszkodni.

Ahhoz, hogy a kapaszkodás motívumát jobban megérthessük, már a sárkányt is szemügyre kell vennünk, amelynek „baloldaliságát” és fenyegető jellegét ugyan Beigbeder hangsúlyozza, mégis kacérkodik azzal az elképzeléssel, hogy itt valamiféle „pozitív hősről” van szó. Annál figyelemreméltóbb, hogy a „gall szarvas sárkány” a szorgalmas szerző későbbi könyvének vége felé egyszerűen csak mint „maga a román sárkány típusa” tűnik fel.<sup>[19]</sup>

Ez az átváltozás kétségtelenül igen előnyös a valóság megközelítése szempontjából; korántsem ugyanilyen előnyös azonban a szerző egyéb megállapításaira nézve. A „román sárkány” e valóban rendkívül elterjedt típusa ugyanis aligha tekinthető ambivalens jelenségnek: a kétlábú, szárnyas, hosszú farkú és gyakran pikkelyes lény számos Szt. Mihály ábrázoláson magát a legyőzött Gonoszt testesíti meg.<sup>[20]</sup> Így nézve a dolgot, mindenféle szimbolikus háttér feltételezése nélkül is tökéletesen érthető a kapaszkodás mozzanata: nem a megdicsőült felemelkedés, nem az üdvözülés állapotában van az oszlopfő emberalakja, hanem sokkal inkább attól fél, hogy az ördög elviszi. Ha pedig az ábrázolás értelmezésében a fejezet diszpozíciójának is mindenáron jelentőséget akarnánk tulajdonítani, vajon nem volna-e célszerűbb a jobb és bal szerepének valóban balszerencsés feltételezése helyett a templom belüli elhelyezkedést szemügyre vennünk? Vagy véletlen lenne, hogy az emberalak a szentély felé eső oszlopba kapaszkodik, a sárkány pedig a bejárat felőli oldalon helyezkedik el?



14. Trónoló Krisztus, dombormű, Rozier-Côtes d'Aurec



Mindehhez még egy apróságot lehet hozzátenni. A sárkány szarvai ugyanis, amelyekhez Beigbeder a végsőkig ragaszkodik — azzal a különbséggel, hogy előbb a gall Cernunnost, utóbb pedig már az apokaliptikus szövegeket juttatják eszébe<sup>[21]</sup> —, nem léteznek. A szörnynek két füle van, mint minden normális sárkánynak.

Bár ezek a fülek egészen hétköznapi fülek, az adott esetben mégis figyelmet érdemelnek: mindkettő egyező módon megformált ugyanis, míg a másik két oszlopfőn az állatfigura két füle határozottan eltérő kialakítású. Úgy vélem, ez az a döntő különbség — az ábrázolás logikájában mutatkozó pregnáns eltérés —, amely végképp igazolja, hogy a 3. oszlopfőt nem az a mester faragta, aki az első kettőt.

A 3. oszlopfő tematikai elemzésének eredményéből egyúttal az is logikusan következik, hogy Beigbedernek a „hármias egységre” vonatkozó elképzelése — a Vienne-i párhuzamot érintő feltevésével együtt, amelyet a reprodukciók közlésén túl talán nem is szükséges cáfolni — nem vehető komolyan; ellenkezőleg, minden jel arra utal, hogy a kérdéses fejezet nemcsak stílári, hanem ikonográfiai szempontból is önálló egység. Ez az oszlopfő tehát, úgy látszik, *egymagában* kell, hogy megfeleljen a pécsi fejezetpár ikonográfiai együttesének.

Hogy ez a megfelelés létezik, az megint csak éppen a Beigbeder-féle felfogás cáfolata alapján válik nyilvánvalóvá. Ha ugyanis a Rozier-i emberalakban nem mennybemenőt, hanem a pécsi „Ádám”-hoz hasonló védekező figurát látunk, akkor világos, hogy az ábrázolások mögött mindkét helyen ugyanaz a tág képzetkör húzódik meg: az ember félelme a gonosz erőktől és küzdelme azok ellen. Ha úgy tetszik, ez az az „egyetemes összefüggés”, amely a francia és a magyar példát egymáshoz fűzi<sup>[21a]</sup>; az ábrázolt emberalakok közötti hasonlóság a védekezés motívumából fakadhat.

Az általános megfelelés mellett azonban igen jellegzetes különbségek is mutatkoznak a két jelenet között, amelyek nyilván az ábrázolt konkrét témák eltéréséből adódnak. A legfeltűnőbb az, hogy Rozier-Côtes d'Aurec-ben hiányzik az összefüggés a szemközti oszlopfővel, és az itteni egyetlen sárkánnyal ellentétben Pécsen három másfajta lény testesíti meg a gonosz erőket. De szembeötlő az emberalakok közötti különbség is. Míg a kéztartás — leszámítva a kapaszkodás motívumát — tükörképszerűen ismétlődik, és a két figura övvel ellátott ruházata deréktól fölfelé lényegében megegyező, derékon alul csak a francia figurán látható öltözk: a pécsi „Ádám” — nevezzük most már így — meztelen. Ez pedig — a mellékszerelőkkal együtt — igen egyértelműen utal arra, hogy a pécsi ábrázolás a paráznság vétkeire, ill. veszélyeire vonatkozik; ugyanakkor Rozier-ben a sárkány a gonosz hatalmakat sokkal általánosabb értelemben testesítheti meg<sup>[22]</sup>.

Pécsen tehát egy szűkebb témakör részletezőbb kifejtését találjuk, Rozier-ben pedig egy tágabb összefüggés jelenik meg székszávúbb előadásban. Ez az ikonográfiai tény megint csak egybevág a stílári lelettel: a két ábrázolás semmilyen tekintetben sem vezethető le egymásból. Ha tehát a távoli, „oldalági” rokonságot magyarázni kívánjuk, a továbbiakban keresnünk kell majd egy harmadik tényezőt (ami számunkra ismeretlen művek sorozatát is jelentheti), olyat, amely a védekező emberalak effajta megfogalmazását mindkét irányban közvetíthette.<sup>[23]</sup>

Így a Pap Gábor által helyesen érzékelt hasonlóságok mögött meglehetősen bonyolult kapcsolatrendszer húzódhatik meg, amelyet egyelőre igen hiányosan ismerünk; az azonban bizonyosra vehető, hogy a tőle felvetett Rozier—Pécs—Ludaspuszta fejlődésvonal helyett különálló Rozier—Pécs és Rozier—Ludaspuszta párhuzamok léteznek, és minden valószínűség szerint ezek egyenként is más-más alaptényezők ( $x_1$ ,  $x_2$ ) szerteszágázó vagy láncszerűen terjedő hatásának egymástól független lecsapódásait foglalják magukba.

Az említett művek tehát semmilyen tekintetben sem egymás származékai; a magyarországi „importőrök” a francia falucskáról valószínűleg azt sem tudták, hogy

a világon van. Hogy az egymástól távol eső helyeken mégis hasonló művészeti megoldások kerülhettek alkalmazásra, az annak a tág értelemben egységes *közegnek* köszönhető, amelyben számos más megoldással együtt ezek is kedvező feltételeket élveztek a széles körű elterjedéshez; ez a közeg pedig a kor keresztény Európájának gondolkodása és művészeti gyakorlata. Rozier-Côtes d'Aurec tehát — végső soron — újfent csak azt bizonyítja, hogy a magyar romanika nem valamilyen speciális keleti egzotikum, hanem mélységesen európai és a kor színvonalán álló jelenség.

Rozier-Côtes d'Aurec Beigbeder-féle értelmezésének kritikájából ugyanakkor talán az is ismételtelen kitént, hogy „az ábrák jelentése” korántsem magától értetődően „jól feloldható”: a magyarázat nagyon is alapvetően attól függ, hogy kinek milyen *nézetei* vannak arról az „adott természeti, illetve társadalmi valóságról”, amellyel *közvetlenül*, sajnos, éppoly kevésbé lehetséges az „ábrákat” szembesíteni, mint a ludaspusztai kereszt alkotóit Kátay Mihály ötvösművésszel. Ha történetileg objektív interpretáció a cél, épp e szükségszerű közvettség miatt nem nélkülözhetők azok a „használati utasítások”, amelyeket az egykorú tárgyi és írott emlékek — *egyaránt* a kor gondolkodásmódjának tükrözői, és nem egymás származékai — az adott vonatkozásban kínálnak. Minél kevésbé alapszik az értelmezés a párhuzamos jelenségek kiterjedt tanulmányozásán, minél inkább eltávolodik a konkrétan érzékelhető történeti adatok megfigyelésétől, minél korlátozottabbak a szempontjai, szükségképpen annál szubjektívebbé válik; következésképp annál kevésbé fog megfelelni a történeti hitelesség kritériumainak.

Ilyen szemszögből tanulságos még kitérni azoknak a labdacoknak az értelmezésére, amelyek Rozier-ben és Pécsen egyaránt felbukkannak a tárgyalt figurák kezében. A magam részéről e jelek konkrét tárgyi jelentésének feloldására nem mernék vállalkozni; annál nagyobb érdeklődéssel fordulhatunk azonban Beigbeder véleménye felé, aki nemcsak ezeket magyarázza szimbolikus értelemben, hanem egész könyvet is írt a szimbólumokról.

Nos, „Teutates erszénye” később a „világ vagy a megismerés gömbjévé” változik nála, amelyet „az oráns jobb kezében hordoz mint üdvének váltását, Merkur erszényének vagy a Charonnak adandó obulusnak a módjára”. A gömböt a sárkány „ajánlja fel” az emberalaknak,<sup>[24]</sup> ami mindenesetre némileg ütközni látszik a Charon-hasonlaltal.

Mint látjuk, Beigbeder értelmezése teljes mértékben azon a saját meghatározásán alapszik, mely szerint a főalak „mennybe emelkedő oráns”; mihelyt a figurát — a látványnak megfelelően — a sárkánnyal szemben védekező embernek tekintjük, az interpretáció csekély meggyőző ereje is szertefoszlik, és nem marad benne több bölcsesség, mint Szőnyi Ottó és Gerevich Tibor elgondolásában, akik a pécsi Ádám (*bal*) kezében látható tárgyat „a bűnbeesés almájának” tekintették.<sup>[25]</sup>

Beigbeder azonban nemcsak a „világ vagy a megismerés gömbjét” látja e kis kerekességben, hanem az „egy” jelképét is. Ez egyik legkolosszálisabb felfedezésével függ össze; nevezetesen azzal, hogy a Rozier-i oszlopfőn egytől tízig minden szám jele előfordul, és ezek együtt a tökéletességet szimbolizálják. Hosszú lenne Beigbeder idevágó ötleteit részletesen méltatni; elégedjünk meg egy kis izellítővel. A kettőt pl. az alak két karja, a két oszlop, valamint a „mennybemenő” állának kettősségűsége (!) jelképezi. Az ötöt a figura jobb kezének öt ujját, a hatot a bal vállát fölötti rozetta osztásai, a nyolcat a jobb keze és a feje közötti, fordított S-alakú spirál, a kilencet az oszlopok tekervényeinek száma, a tizet pedig a figura öve.<sup>[26]</sup> Gyengébbek kedvéért: ez egy római X (nyilván kurzív formában).

Maradjunk a hatot jelentő rozettánál, amely a buzgó szerző szerint egyúttal a krizmont (=Krisztus-monogram) is jelképezi. A krizmon valóban az egyik legközismertebb keresztény jelkép, amely a görög *ΧΡΙΣΤΟΣ* szó két első betűjének emblematisz egybeolvasztásából keletkezett. Énnélfogva függőleges és átlós szárai



(amelyekhez néha — a keresztre utalóan — még egy vízszintes szár is csatlakozik) a kőfaragásban mindig egy-egy végighúzódo egyenest alkotnak; enélkül a betűkép nem érzékelhető. A kérdéses rozettán azonban legfeljebb egy ilyen összefüggő egyenest találhatunk: a mester nem átlókkal osztotta a kört, hanem a középpontból kiinduló sugarakkal tagolta. Aligha gondolt tehát eközben Krisztus monogramjára.[27]

Mindezek után nem vagyok képes elhessegetni a gyanút, hogy a jeles lexikológus még a legalapvetőbb keresztény szimbólumok formai vonatkozásaival sincs tisztában; ennek ellenére a legkülönbözőbb *formákat* értelmezi egyre-másra szimbólumokként. Eközben pedig, úgy tűnik, elfelejté, hogy egy középkori dombormű nem XX. századi rejtvény, ahol pl. az a mondat, hogy „Ábrahámnak nem volt fia”, a hátizsákot jelentheti. Így az sem csoda, hogy megállapításaiban igen gyakran csak annyi igazság van, amennyi Izsák a hátizsákban.

Pap Gábor helyében tehát nem bízunk olyan odaadóan Olivier Beigbender véleményében.[28] Legkevesbé pedig módszerét alkalmaznám, amelyről ő maga így vall: „e kor szimbolizmusának tartományában nem lehet ugyanolyan módon előre haladni, amilyen módon ezt a jelenlegi kultúránk alapját képező, racionális és logikus, tudományos diszciplínákban tenni szoktuk.”[29]

Remélem, ezzel részben sikerült eleget tennem Pap Gábor ama óhajának, hogy szegény „laikus” helyett azokat bántsam, „akik nyilván hasonló apparátussal dolgozták ki a szóban forgó elképzelést”, ha a bíráló nem is azokon a fejeken koppant, ahol elvárta volna, és ha Beigbender nem is tekinthető olyan szerzőnek, aki elképzeléseit tudományos apparátussal alátámasztva dolgozza ki.

Beigbender apparátusa egyébként még akkor sem jelentene sokat Pap Gábor tézisei szempontjából, ha lenne, mivel vitapartnerem az övétől eltérő nézeteket hangoztat, ill. tévesen hivatkozik rá.

A szövevényes gondolatvilágú férfiú ugyanis a Pap Gábor által hivatkozott helyen egy szóval sem említi a Rozier-i figura kezében levő kerek tárgyat; ahol viszont említi, ott nem mondja, hogy a figura „labdázna” vele. Ugyanakkor igenis „szőröstül-bőröstül” bekebelezi a keresztény művészetbe — a hivatkozott helyeken éppúgy, mint másutt — nemcsak az „ehhez hasonló ikonográfiai típusokat”, hanem az általa tárgyalt teljes anyagot, minden feltételezett pogánykori *eredetével*, „inspirációjával” együtt.

Hasonló okokból hiábavaló Pap Gábor hivatkozása a harmadik vitapontban Nagy Katalin, Lovag Zsuzsa, Tomka Péter és Bálint Csanád írásaira is, akik a legkevesbé sem bajlódnak a ludaspusztai mellékalakok vagy velük rokon emlékek eredetének felkutatásával, hanem vagy kutatandó témaként vetik fel az avar kori kultúra továbbélésének lehetőségét, utalva a dolog nehézségeire (Nagy Katalin és Tomka Péter), vagy pedig egészen másfajta Árpád-kori emlékek meghatározott vonatkozásait — a szeged-csorvási füstölőn mutatkozó „technikai hagyományokat” (Bálint Csanád), ill. az aquamanilék egy csoportjának formai-ikonográfiai vonásait (Lovag Zsuzsa) — próbálják visszavezetni nomád előképekre.

A ludaspusztai mellékalakok származtatásával, mint tudjuk, Kátay Mihály foglalkozott; hogy milyen „eredménnyel”, arra nézve legyen szabad őt magát idéznem. „Ismert tény, hogy a Kárpát-medence népei a kereszténységet megelőző évezredben a fémművessé-  
gükről ugyancsak híres szkíta—hun—avar birodalmak kultúrkörébe tartoztak... E fémműves kultúra hosszú ideig befolyásolta Európa iparművészetét; nyomait a mai napig is felfedezhetjük, Nyugat-Európában is... A francia műhelyek motívumvilága is e hagyományokhoz kapcsolódik. Így a Limoges-i hasonlóság oka a közös eredet lehet, a különbözőség pedig inkább az ősi hagyomány továbbélése Kelet-Európában.”[30]

Kátay ezzel a tézisével Kovács Évának mond ellent, aki viszont — szemben velem, a fenti szerzőkkel, továbbá Kátay Mihállyal és Pap Gáborral — a Limoges-i tárgyak magyarországi hatásának elsődrendű szakértője.

Az adott esetben tehát minden kétséget kizáróan „Kátay egyéni leleményéről van szó.”

Éppúgy, mint a ludaspusztai kereszt pogány Napisten értelmezése esetében, amivel Kátay megint csak nem a szakirodalomban kitalapított utakat követi. *Ebből* a szempontból is tanulságos Lovag Zsuzsa véleménye, aki, miután megállapítja, hogy az általa tárgyalt emlékeken „a perzsiai, kaukázusi fémművesség elemei keverednek a sztyeppei nomád hagyományokkal, és az európai fegyverzet ábrázolásával”, leszögezi: „román kori bronzművességünk egyházi emlékei szinte semmiben sem különböznek a keresztény Európa hasonló tárgyaitól.”[31]

De mehetünk tovább is. Ugyanilyen „egyéni lelemények” a „naptemplomszerű” rotundák, melyekre nézve Kátay elképzelését Pap Gábor messzemenően továbbfejlesztette. Felhasználva egy másik „egyéni leleményt”; az általam egyébként mélyen tisztelt, túl korán elhunyt Csemegi József egyik kevéssé szerencsés ötletét, amelynek részletes bírálatát itt kénytelen vagyok mellőzni.

Pap Gábor mindenesetre itt is pontatlan. Az építők ugyanis nem a Csemegi által berajzolt ábrákat, hanem alaprajzi szerkesztéseik eredményeit „juttatták kifezésre”, amelyekből meghatározott térformák következtek (ezt én mondom). És nem a „statika rovására”, hanem téresztétikai szempontokkal ellentétben (ezt Csemegi mondja). És nem az illető ábrán szereplő mindegyik, hanem csak az egyik épület (Dzsvari) esetében, ahol a kupolater sarkait apszidiókkal bontották meg, „ami téresztétikai indokokkal bajosan indokolható megoldás”. (Ezt is Csemegi mondja.) Csemegi *ebből* következtet arra, hogy itt „ornamentikailag meghatározott alaprajzi formával állunk szemben”, mint — szerinte — a hatszögre szerkesztett alaprajzok esetében is.[32]

A baj ott van, hogy a téresztétika, amellyel ez a megoldás (valamint a hatszög szerkesztési alaprajzi forma) „ellentétben áll”, éppúgy Csemegi „egyéni leleménye”, mint az ábrák és az alaprajzok összetársítása. És ezt még tetézi, hogy Csemegi felfogásából egyfajta „nem esztétikus” ornamentika létezése következne, amelynek alkalmazására az épületek téresztétikai hiányosságaiból lehetne következtetni. A téresztétikával ellentétben álló ornamentika létezése azonban — még ha szimbolikus ornamentikáról van is szó — eleve valószínűtlen, mivel a síkbeli és a térbeli esztétikumot adott környezetben azonos kultúrtenyezők hozzák létre; ennél fogva Csemegi egész következtetési rendszere alapjában elhibázott.

Éttől függetlenül, Csemegi egy szóval sem állította, hogy az általa berajzolt ábrák nyomvonalán feltételezése szerint annak idején sétáltak, táncoltak, szökdécseltek, vagy bukfenceztek volna. Ez — karikírozva — *Pap Gábor* egyéni leleménye éppúgy, mint az, hogy a rotundákat „a naptevékenységgel kapcsolatos fontosabb események megfigyelésére” alakították volna ki.

Nos, ha Pap Gábor figyelmesen elolvasta volna Csemegi tanulmányát, észrevehette volna azt is, hogy a tévédei ellenére kiemelkedő munkásságú kutató miként határozta meg a közép-európai centrális építmények funkcióit: „Alapjában véve mindegyikük egyházi célokra épült, azonban feladatuk ezen belül igen különböző: egyikük várkapolna, másikuk erődtemplom, csontház vagy plébániatemplom.” Ha pedig — uram bocsá! — a hozzászólásokat is elolvasta volna, akkor a rotundákra vonatkozólag találhatott volna egy igen figyelemre méltó *egykorú* — sőt, a hazai centrális templomok zöménél *korábbi* — interpretációt is, amelyet Viktor Kotrba idézett a prágai Cosmas XII. századi krónikájából: „ez a szent Vencel (Prágában) rotundát épített a *római egyház hasonlatosságára*.”[33]

Úgy tűnik tehát, hogy a *középkori* római egyház szertartásai számára — amelyek középpontjában éppúgy, mint ma, a *mise* állt, nem pedig „bujj-bujj, zöld ág”-hoz, hasonlítható „körmenetek” — a rotundáknak egészen jól meg kellett felelniük.

Ami pedig Pap Gábor további „egyéni leleményét” illeti: hogy mindezek után milyen „pózokba... beál-



lítva", miképpen beöltöztetve, milyen megvilágításban és mely nézőpontból sikerül a Rozier-Côtes d' Aureci figurát és a pécsi Ádámot — a kezükben tartott labdacsokkal együtt — asztronómiai folyamatábrának látnia; hogy ezt a tézist miként fogja összeegyeztetni vagy alátámasztani a fentebb ismertett értelmezések bármelyikével; továbbá, hogy milyen „egyetemes összefüggés” keretében fogja e figurákat közös nevezőre hozni, mondjuk, a cikkében illusztrált, számárfület mutató dagesztáni bronz emberkével, — az legyen az ő gondja.

Az elmondottakból amúgy is világos, hogy sem Kátay, sem Pap Gábor említett tézisei nem rendelkeznek semmiféle szakirodalmi alátámasztással. Sőt, rendszerint *ismert* szakirodalmi megállapításoknak mondanak ellent; mely vonatkozásban a „legklasszikusabb” példát megint csak Kátay nyújtja. Ő ugyanis — mint Pap Gábor írásának első részéből kitűnik — Werdenre nézve nemcsak László Gyula könyvét, hanem V. H. Elbern vezetőjét is használta, akinek a véleményét részletesen ismertetem; *mégis* tagadta a ládika ábrázolásainak keresztény voltát.

Ellenlábaim téziseinek igazsága tehát nem külső tekintélyektől, hanem egyes-egyedül saját gondolkodásmódjuk „auctoritas”-ától függ. Ebből a szempontból érdemes még kitérni a Nap—Hold szimbólumok értelmezésének kérdésére, ami Pap Gábornál a göcseji keresztel kapcsolatban merül föl.

Mindenekelőtt megnyugtathatom Pap Gábort, hogy „korunk szkeptikus szobatudósa” elhiszi: „valóban ott vannak, és azok, aminek látja őket”. Csak azt nem érti, hogy a nappal és az éjszaka jelét Pap Gábor miért vonatkoztatja a „Nap-pálya két szélső pontjára”? Saját tapasztalatai szerint ugyanis a Nap *reggel* kél és *este* nyugszik; ha tehát a Nap járásának vannak szélső pontjai, akkor — különösen a kopernikuszi világképet még nem ismerő és a világot főként közvetlen érzékelés útján felfogó kultúrák számára — elsősorban a napkelte és a napnyugta lehetnek azok. Szobatudósunk ennél fogva

a Nap és a Hold jelképeit a göcseji keresztén éppoly kevésbé tekinti nappálya-szimbólumnak, mint a kérdéses emlék bármely más elemét. Ellenkezőleg: szerinte a nappal és az éjjel jele — különösen istenségek és uralkodók mellett — a természet napi körforgásának teljességére utalva magát a Teljességet jelzi, amely egyúttal a világosság—sötétség ellentétét, vagyis a világ kettős természetét is magába foglalja. [34]

Korunk szkeptikus szobatudósa ugyanakkor kénytelen csodálkozását kifejezni afölött is, hogy Pap Gábor — miközben oly nagy súlyt helyez a cuzcoi oltár ábrázolásáról készült rajz közlésére — mellékkörülménynek tekinti a Nap—Hold jelképek európai előfordulását, holott e területen az emléktárgyak a Karoling-kortól kezdődően tucatjával kínál olyan párhuzamokat, amelyek a két jelkép között — vagy alatt — az a bizonyos figura jelenik meg, aki a göcseji keresztén. [35] Hasonló okokból csodálkozik továbbá fent titulált személy azon is, hogy ezek az ábrázolások Bosnyák Sándor húszszernél több adatra épülő közleményében sem szerepeltek, akinek naphívói közé egyébként — a pecséte révén szereplő II. András magyar király (1204—1235) mellé — ez úton bátorodik felvételre ajánlani Oroszlánszívű Richárd angol királyt (1189—99), a harmadik kereszties hadjárat hőst (15. kép), valamint a pápai áldást élvező IV. Ottó német—római császárt (1198—1214). [36]

Ugyanez a szkeptikus szobatudós mindazonáltal azt is látja, hogy a Nap—Hold jelképpár ismétlődése egymástól távoli és független kultúrákban nem érdektelen mozzanat: az inka példa világosan jelzi, hogy a természeti körforgás legalapvetőbb tényei rendkívül eltérő körülmények között is rokon képzőművészeti megoldások forrásaivá lehettek. Ez azonban véleménye szerint „semmiképpen sem feledtetheti”, hogy a göcseji kereszt éppenséggel a kérdéses vonatkozásban a „hivatalos” crucifixus-ikonográfia egyik elterjedt változatát példázza; ezen tehát a jelképpár értelme — ami egyébként nyilván nem mindig és mindenütt teljesen azonos — minden bizonnyal a *keresztény* hagyományokból nyeri eredetét. Sőt: korunk szobatudósa éppen azt tekinti a kereszttel kapcsolatos jelentős tanulságnak, hogy a szóban forgó jelképpár alakjában olyan vallásos képzetek szívs továbbélése nyilvánul meg rajta, amelyek e formában a keresztény gondolatvilágon *belül* is igen-igen régies rétegbe tartoznak, és a kevésbé elzárt területeken a képzőművészetből már a későközépkorban többnyire kikoptak.

Továbbélés tehát van. Mégpedig nemcsak egyes vonatkozásokban: az emberi történet egészében véve sem más, mint továbbélő elemek és viszonyaik szüntelen átalakulása, ill. megszűnése az újonnan keletkező elemek és viszonyok hatására. Ha tehát *egyes* elemek és *egyes* viszonyok szerepét kutatjuk ebben a folytonos áramlásban, akkor egyáltalán nem mindegy, hogy mit, hol, meddig és milyen vonatkozásban tekintünk továbbélőnek. Ez pedig szemlélet és módszer kérdése.

Ami engem illet: egy nagyrészt terepen töltött évtized arra tanított, hogy a történeti jelenségek útvesztőjében csak akkor lehet reményünk az eligazodásra, ha — többek között — a dolgok és viszonyaik lehető legteljesebb, részre és egészre egyaránt irányuló megfigyeléséből sikerül kiindulnunk; ha szempontjainkat a jelenségek megfelelő tulajdonságaihoz tudjuk szabni; ha az azonosság törvényét megpróbáljuk betartani; ha következtetéseinket általános elképzelések helyett konkrét alapra igyekszünk építeni, és megkíséröljük különválasztani őket érzéseinktől; és egyáltalán, ha gondolatainkat kellőképpen kordában tartjuk.

Nem tudom, vannak-e Pap Gábornak hasonló tapasztalatai; megállapításain mindenestre nem nagyon látszik a nyomuk. Pedig a téma, amit Kátay Mihállyal és Bosnyák Sándorral együtt fölvetett — régebbi vallásos képzetek viszonya a kereszténység elterjedéséhez — valóban figyelmet érdemel: e viszony alakulása a jelenkorig ható tényező az európai tudat fejlődésében.

Pap Gábor és eszmétársai azonban korántsem egyes pogány elemek továbbélési módzatainak kutatásával foglalkoznak, hanem „univerzális” vagy nemzeti ős-



15. Oroszlánszívű Richárd, pecsét



mítoszt próbálnak kreálni, nagyrészt olyan emlékek „dekrisztinizálása” révén, amelyeknek keresztény volta vitathatatlan; ez pedig nem egyéb, mint hamis történeti illúziók hajszolása. Minden további félreértés elkerülése végett: ezzel szolgáltak rá mindháromra a „kíméletlenül éles bírálatra.” [37]

Számomra ugyanis ez tűnik „olcsó megoldásnak”; többek között annak a közművelődésnek a szempontjából is, amelyet Pap Gábor oltárokkal ellátott és tömör

boltozatokkal fedett, vallásos témájú falképekkel díszített csillagvizsgálókkal szeretne megadományozni. Ahelyett, hogy — ugyanennek a közművelődésnek az érdekében — eloszlatni próbálná a témával kapcsolatban amúgy is szép számmal tenyésző félreértéseket és félremagyarázásokat. Amire, meggyőződésem szerint, szintén képes lenne.

Tóth Sándor

## JEGYZETEK

\* A cikk első része szerkesztőségi címmel („Még egyszer a ludaspusztai keresztől”) jelent meg. A további folytatásokat a szerkesztőség kívánságomra az eredeti címen („Nézzük meg jól a múlt emlékeit”) tette közzé, minnek következtében, persze, az a látszat alakult ki, mintha különálló írásművekről lenne szó.

\*\* Az alábbi cikk kéziratát eredetileg a Művészetnek ajánlottam fel közlésre, a szerkesztőség azonban, főként terjedelmi okokra hivatkozva, nem vállalta a publikációt. A szövegben természetesen számos olyan megjegyzés és idézet található, amely csak az előzmények ismeretében válik teljesen érthetővé; ezekre, valamint részben az illusztrációkra nézve kénytelen vagyok az Értesítő olvasóit is a Művészet említett számaira utalni.

1 A honfoglaló magyarok. Bp., 1972. 60. o. (Kiemelés: TS.)

2 Vö. pl. I. Belli Barsali: L'oreficeria medioevale. Milano, 1966, továbbá Kovács É.: Árpád-kori ötvösség. Bp., 1974. képanyagát, ahonnan az itt közölt reprodukciók is származnak.

3 Nem lehetetlen, hogy a vörösmárvány faragványon a szemlencsét eredetileg berakások jeleztek, mint ez a román kori plasztikai anyagban gyakran előfordul (Vö. pl. M. Rotili: Wiligelmo e il romanico. Milano, 1968, I., III. tábla és A. C. Quintavalle: Il duomo di Modena. Firenze, 1965, 5. kép; továbbá uo. 26, 27. kép). Hogy ennek vannak-e még nyomai a töredéken, továbbá, hogy milyen jellegű sérülésekről lehet szó, annak eldöntéséhez a Magyar Nemzeti Múzeum kiállításán szereplő követ kézbe kellene venni.

3a Vö. Ch. Diehl: La peinture byzantine. Paris, 1933, 76. o. és XXXVII. tábla.

4 A mai pécsi székesegyház közvetlen előzményének tekinthető román kori templom korszakos jelentőségű építését Dercsényi Dezső az 1064. évi tűzvész utáni időkre keltezi (A magyarországi művészet története. Bp., 1970<sup>4</sup>, 37–38. o.); a kérdéses oszlopfőt viszont ugyanő a XI. század első feléből származtatja (uo. 40. o.). Az ellentmondás mögött (az oszlopfő a templomban normális beépítésben maradt fenn a XIX. századig) az a feltételezés húzódik meg, hogy a fejezetet 1064 után a leégett Szt. István-kori templomból vették át (vö. Dercsényi D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Bp., 1943, 24–25. o.). Zádor Mihály (A pécsi székesegyház ún. Ádám és Éva oszlopfőjéről. Archaeológiai Értesítő 90–1963, 203. o.), úgy tűnik, valószínűtlennek tartja a másodlagos beépítést, a keltezés tekintetében azonban nem foglal világosan állást. A magam részéről Dercsényinek az oszlopfőre vonatkozó keltezését és a másodlagos felhasználást egyaránt valószínűtlennek tartom; az 1064-et követő 70–80 éven belül azonban a faragványt egyelőre nem mernék pontosabban elhelyezni. Az egyelőre hiányzó stíluskritikai vizsgálat tehát a székesegyház építéstörténetére nézve is fontos támpontokat nyújt. Itt jegyzem meg, hogy az oszlopfő nincs kapcsolatban azzal a faragványcsoporttal, amellyel a ludaspusztai korpuszt összefüggésbe hoztam, hanem annál bizonyosan korábbi. Éppen ez adja meg különleges jelentőségét a bazai román plasztika fejlődése szempontjából.

5 Az „Ádámos” oszlopfő minden oldaláról jó reprodukciókat közöl Cs. Tompos E.: A pécsi székesegyház kőtarának kentauros oszlopfőjezte és szírekes gyámkőve. Művészettörténeti Értesítő XII. (1963) 113–120. A „szírekes gyámkőhöz” vö. Gerevich T.: Magyarország román kori emlékei. Bp., 1938, CXVII. tábla. Az eredeti szituációt érzékelteti: Gosztönyi Gy.: A pécsi Szent Péter-székesegyház eredete. Pécs, 1939, 225. o., 17. rajz.

6 Erre a körülményre már Henszlmann is felfigyelt: Pécsnek középkori régiségei. I. Pest, 1869, 16. o. A templom hasáb formájú főhajópilléreit egyszerű vállpárkányok zárták. Megjegyzendő azonban, hogy a főhajó diadalívtét tartó féloszlopfők már a középkori átépítések alkalmával eltűntek: vö. Gosztönyi i. m. 235. o. 19. rajz.

7 O. Beigbeder: Forez-Velay roman. La Pierre-qui-Vire, 1962, 105–106. kép, 223. o.

8 Az elhelyezésre vö. Beigbeder i. h. A fejezetek le nem írt oldalai, úgy látszik, mind levéldíszesek voltak (az itt közölt reprodukciókhoz vö. még uo. 110. kép); az 1. oszlopfő jobb oldalát Beigbeder nem reprodukálta.

9 I. m. 200. o. Az „Ádám”-meghatározás szakirodalmi előfordulásait l. uo. 195–198. o. Dercsényi (i. m. 40. o.) ezt még újabban is átvette.

10 A Prudentius: Psychomachia c. művén alapuló ábrázolások rendszerint az erények és a bűnök közötti konkrét összecsapásokat mutatnak be (vö. Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. E. Kirschbaum. 4. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1972, 380–390. h.: Tugenden und Laster); Pécssett mind az összecsapás, mind az „erények” jelenlétét nehéz lenne fölfedezni.

11 Vö. Zádor i. m. 198. és 200. o., Cs. Tompos i. m. 117. o.

12 I. m. (a továbbiakban: B/1) 223–224. o.; vö. még uo. 216–217. o.

13 Lexique des symboles. La Pierre-qui-Vire, 1969 (a továbbiakban: B/2), 243, 407. o. Beigbedert, úgy látszik, nem zavarta, hogy Rozier-Côtes d'Aurec az általa elfogadott keltezés szerint (1060: B/1 222. o.) kb. egy évszázaddal korábbi lenne, mint Vienne (1152 után). Vö. Marosi E.: A román kor művészete. Bp., 1972, 222. o.)

14 B/2 321–322. o.; vö. még uo. 212. o. is.

15 Uo. 395. o. (Ford. TS.); vö. uo. 296. o. is.

16 Az oránszesztusra l. Kirschbaum i. m. 3., 1971. 352–354. h.

17 B/2 212, 322, 390, 395. o.

17a Vannak persze, a szabályt erősítő kivételek is, amelyek esetében a két oldal viszonya fordított, akár azért, mert az ábrázolás megalkotói a bal oldalt tekintették előkelőbbnek, akár azért, mert a néző szempontját érvényesítették, akár pedig más okok játszottak közre (vö. pl. T. Bogay: L'Iconographie de la „Porta speciosa” d'Esztergom et ses sources d'inspiration. Revue des Études Byzantines VIII – 1950 – 116–117. o.). Beigbeder azonban a Rozier-i ábrázolást a jobb és bal szerepe szempontjából egyáltalán nem tekinti kivételnek; holott először is éppen ezt kellett volna kimutatnia ahhoz, hogy elgondolásának igazolásához a minimális alapot megteremtse. Ez azonban Rozier esetében aligha sikerült volna neki; a kivételenség ugyanis rendszerint csak ott mutatható ki, ahol az ábrázolás témájából egyértelműen kitűnik, hogy melyik az előkelőbb oldal.

18 Vö. ehhez B/1 224. o.

19 A bal a „sárkány oldala”: B/2 212. o. A „gall szarvas sárkány”, „ügyészolván” az ember „szövetségese”: uo. 296. o. A szörny „maga a román sárkány típusa”: uo. 395. o.

20 Néhány példa: Gropoli, kőszobor (A. Kingsley Porter: Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. New York, 1969, reprint, 230. kép); Segovia, S. Martin, homlokzati dombormű (uo. 760. kép); St. Gilles, kapudombormű (uo. 1392. kép); Pavia, S. Michele, dombormű a főkapu fölött (R. Jullian: L'éveil de la sculpture italienne. Album, Paris, 1949, XXI. t.); Borgo S. Donnino (Fidenza), jobb oldali kapu timpanonja (uo. I.X. tábla 4. kép); St.-Michel d'Entraigues, timpanondombormű (E. Mâle: L'art religieux de XII<sup>e</sup> siècle en France. Paris, 1922, 174. kép); Gyulafehérvár, dombormű (Entz G.: A gyulafehérvári székesegyház. Bp., 1958, 125. kép); Southwell, szemöldökkő domborműve (J. Baum: Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien. Wildpark–Potsdam, 1930, 152. kép); Haverö (Svédország), faszobor (A. Tuulse: Scandinavia romanica. Wien–München, 1968, 213. kép); Hildesheim, Dómkincstár, miniatura (Baum i. m. 281. kép); Avranches, könyvtár, miniatura (Mâle i. m. 173. kép); Halberstadt, Dómkincstár, faliszőnyeg (Baum i. m. 277. kép).

21 Vö. B/1 217, ill. B/2 395. o.

21a Ebbe az „egyetemes összefüggésbe”, persze, minden valószínűség szerint a másik két Rozier-i fejezet ábrázolásai is beletartoznak; ezeken azonban – egymással szoros összefüggésben – alighanem a tág témakör egészen más vonatkozásai jutnak kifejezésre, amelyekből – Beigbeder felfogásával ellentétben – a 3. oszlopfő témája nem következik.

22 Ami Pécsset illeti, a mellékalakok közül a szírekes összefüggése a paráznasággal nyilvánvaló (vö. Kirschbaum i. m. 4. 169–170. h.), de a kígyó (uo. 80. h.) és a kentaúr (uo. 2. – 1970 – 505. h.) alakja is előfordul a témakörhöz kapcsolódóan. Az „Ádám” furcsa félmeztelensége esetleg kapcsolatban állhat a szemérem-feltakarás bibliai motívumával: Lévit. 18, 6–19; 20, 11, 17–21. Mivel az alak felsőteste nem ruhátlan, övét, amelynek párhuzama Rozier-ben is megvan, aligha lehet a Mór pécsi püspök által írt Szt. Zoerard- és Benedek-legendában említett, bór alá benőtt cilicium ábrázolásaként felfogni (Cs. Tompos i. m. 115. o.; szerinte a figura „meztelen”). Ennél fogva Cs. Tompos Erzsébet feltevése –, amely szerint az oszlopfő



két további részlete is a legenda egy-egy motívumának (a két madár a holttestet őrző sasnak, az „Ádám” kezében levő kerek tárgy pedig Zoerard böjti eledelének, a diónak) felelne meg; mely szerint továbbá a teljes ábrázolás a bűnök fölött aszkézise révén diadalmaskodó szerzetes alakját volna hivatott felidézni, és Mór püspök korára lenne keltezhető (uo. 115–116. o.), – egészében véve is aligha lehet helytálló. Különösen akkor nem, ha mindehhez azt is meggondoljuk, hogy a pécsi székesegyházban nem szerzetesek, hanem világi papok működtek (a tézist egyébként – félreértve és eltérő alapon – Dercsényi Dezső is elvetette: i. m. 92. o.). Ettől függetlenül, Mór püspökkel a pécsi ábrázolásnak mégis lehet valamelyes kapcsolata: a XII. század eleji Szt. Imre-legenda szerzője leírta, hogy a herceg az akkor még pannonhalmi szerzetes Mór – rendtársai körében kivételes – szűzi életmódjáról miként tett tanúságot (Scriptores rerum hungaricarum. Ed. E. Szentpétery, Bp., 1938, II. 452. o.). Ugyanez a legendarésző Imrének a házasságban is megtartott szüzességét – többek között – e mondattal kommentálja: „Nagy dolog ugyanis, és majdnem a halandók természetén túli, a testben elaltatni a bujaságot, és megkívánván az ifjúság fáklýaival meggyújtott lángot, a lélek erényével elfojtani azt, s szellemi szándékkal távol tartani a páros élvezet hatalmát; az emberi nem szokása ellenére élni, megvetni a házastársak vigasztalását, semmibe venni a gyermekek kedvességét, és mindent, ami a jelenvaló életben kellemes lehet, semminek tartani az eljövendő boldogság reményében” (uo. 455. o.; ford. TS.). Az „Ádám” a két szentéletű mintaképnek és az utóbbi mondatnak mintegy ellenpéldájával szolgálhatott; abban a korszakban – az 1100 körüli évtizedekben – amikor a világi papság körében Magyarországon is bevezették a cölibátust (l. pl. Hóman B. – Szekfű Gy.: Magyar történet. Bp., 1935, 306–307. o.). A pécsi ábrázolás tehát nagyon is aktuális – és keserves – memento lehetett az egykorú szemlélők számára.

23 A Rozier-i párhuzam mindenesetre arra vall, hogy Zádor Mihály óvatossága a francia előképek lehetőségével kapcsolatban (i. m. 200–203. o.) túlzott volt, és e „harmadik tényezőt” a szokásosnál (Lombardia: vö. Gerevich i. m. 141. o. és Dercsényi i. m. 40. o.) jóval tágabb körben kell keresnünk. Emellett szólnak egyébként más meggondolások is: a halfarkú szirén első előfordulásait pl. – bár maga a szirén későantik-mediterrán képzetkörből származik – éppen Északnyugat-Európa Karoling-kori emléksanyagából ismerjük (M. Vieillard-Troiekouff: Sirènes-poissons carolingiens. Cahiers archéologiques XIX–1969, 61–82. o.).

24 Teutates crszénye: B/1 217. o. A további idézetek: B/2 396. o. (Ford.: TS.)

25 Vö. Zádor i. m. 195, 198. o.

26 B/2 322. o.; vö. uo. 179. o. is.

27 A krizmonról összefoglalóan l. Kirschbaum i. m. 1. (1968) 456–458. h. A rozettára nézve vö. 6. kép; l. még B/1 114. kép.

28 Hasonló értelemben nyilatkozott B/1-ről René Crozet i. recenziójában: Cahiers de civilisation médiévale VI (1963) 61–63. o. B/2 ismertetésére, úgy látszik, a francia medievisták vezető folyóirata nem vállalkozott.

29 B/2 6. o. (Ford.: TS.)

30 Művészet XIV (1973) 11. sz. 4. o.

31 Művészet XVI (1975) 1. sz. 32. o.

32 Vö.: Közép-Európa román kori centrális templomainak építészettörténeti kérdései. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények IV (1960) 348. o., 48. jegyzet.

33 L. uo. 323. o. (Csemegi), ill. 351. o. (Kotrba; ford. TS.).

34 Vö. Művészet XVI (1975) 2. sz. 47. o.

35 Vö. pl. Baum i. m. 79, 88, 124, 131, 133, 140, 239, 309, 369, 370. kép és VIII. tábla.

36 Vö. T. S. R. Boase: English art 1100–1216. Oxford, 1953, 275. o.; továbbá Bartoniek E.: Az Árpádok ércpecsétjei. Turul 38 (1924–25) 16. és 21. o. (kép).

37 Hogy Bosnyák Sándor ugyanezen az úton halad, azt ismételten bizonyítja legújabb – Pap Gábor első közleményében már előre jelzett – „tudományos publikációja”, amelyre a bevezetésben már utaltam. A szerzőnek a koronára vonatkozólag itt kifejtett ötletei, amelyek minden történeti alapot nélkülöznek, a hátizsák-szemlélet remekbe szabott példái. A vitára buzdító szerkesztőségi jegyzetnek a magam részéről a koronát illetően egyetlen kérdéssel szeretnék megfelelni: ha az ősmagyarok olyan kiváló csillagászok voltak, hogy meg tudták határozni a földpálya sfkját és a föld forgástengelyének ehhez viszonyított hajlásszögét, vajon mivel magyarázható az, hogy népünk „a múlt században még Bábamutullája, Furucsig, Göncöltérítője, Szent Péter agara” nevekkel illette a sarkcsillagot, vagyis – B. S. szerint – legalább négy különböző olyan megjelöléssel, amelyek egyike sem utal a csillagnak az északi sarkhoz – a forgástengely egyik alappontjához – fűződő viszonyára?

Egyebekben pedig csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az olvasással, úgy látszik, B. S. is hadilábon áll; azt ugyanis, hogy a koronázási palást „eredetét tekintve” micsoda, a „mai népszerűsítő műtörténeti leírás” – szemben B. S.-ral – nem szubjektív ötletek alapján, hanem a paláston levő felíratot tekintetbe véve határozza meg, amely – *Ipolyi Arnold* fordításában – így szól: E kasula (*misemondó ruha*) adatott és készíttette Sz. *Mária* Fehér városában levő egyházának Krisztus születése MXXXI-dik esztendejében a XIV. indictióban István király és Gizella királyné által.” (I. A.: A magyar szent korona és a koronázási jelvények története és műleírása. Bp., 1886, 182. o. – kiemelések: TS.) E mondat értelmén az sem változtat, hogy két részét Ipolyi felcserélte (a helyes olvasatot l. Gerevich i. m. 247. o.), valamint az sem, hogy Ipolyi maga is szeretne volna a miseruhában Szt. István koronázási palástját látni.



# A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

1973

Összeállította: Vadászi Erzsébet

## ÁLTALÁNOS RÉSZ

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

IKONOGRÁFIA

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

FORRÁSKIADVÁNYOK

SEGÉDTUDOMÁNYOK

ESZTÉTÁK, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK,  
RÉGÉSZEK

ÉPÍTÉSZET

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS,  
HELYTÖRTÉNET

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELLEM

KERTMŰVÉSZET

SZOBRASZAT

FESTÉSZET

GRAFIKA

IPARMŰVÉSZET – NÉPMŰVÉSZET

- a) általános
- b) céltörténet
- c) népi építészet
- d) ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség
- e) érem, pénz
- f) textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés
- g) fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik
- h) bútór, fafaragás
- i) hangszer
- j) könyvművészet
- k) díszlet
- l) ipari forma

MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

## MŰVÉSZETI ÉLET

- a) általános
- b) művészeti oktatás
- c) művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek
- d) műgyűjtés

## KIÁLLÍTÁSOK

- a) általában
- b) egyéni
- c) csoport
- d) magyar kiállítások külföldön

## KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYAR- ORSZÁGON

- a) egyéni
- b) csoportkiállítások, gyűjtemények

## MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

- a) általános
- b) ikonográfia
- c) a művészetek története
- d) régészet
- e) forráskiadványok
- f) segédtudományok
- g) építészet
- h) műemlékek, műemlékvédelem
- i) szobrászat
- j) festészet
- k) grafika
- l) iparművészet
- m) művészeti élet
- n) külföldön rendezett külföldi kiállítások
- o) múzeumok és képtárak, muzeológia

## KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

## BIBLIOGRÁFIÁK

## NEKROLÓG

## KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI



Régi

- Jánossy György: Táblakép és építészet. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 15–16. Képpel.
- Képek és nézők. (Reprodukció és antológia. Összeáll.: Kampis A., Németh L.) Bp. 1973. Gondolat K. Kossuth Ny. 254 l. 16 t. — 23 cm.
- Körtvélyes Géza: Tánc és képzőművészet. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 9–10. Képpel.
- Magyarország története képekben. (Szerk.: Kosáry Domokos) 2. kiad. Bp. 1973. Gondolat K. Kossuth Ny. 750 l. illusztr. — 28 cm.
- Művészettörténet, tudománytörténet. (Főszerk.: Aradi Nóra) Bp. 1973. Ak. K. Ak. Ny. 228 l. 34 t.
- Rózsa György, Spira György: Negyvenyolc a kortársak szemével. Bp. 1973. KAK. Kossuth Ny. 575 l. illusztr.
- Zolnay László: Esztergomi kontilénák. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 2. sz. 2–5. Képpel.

Új

- Aradi Nóra: A képzőművészet és a munkásmozgalom kapcsolata a két világháború között Magyarországon. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 117–120.
- Banner Zoltán: A szivárvány alatt. (A romániai magyar művészetéről.) — Kritika, 1973. 12. sz. 18.
- Bánszky Pál: Amatőrök és a képzőművészet — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 9 és 43.
- Bánszky Pál: Zsákutca és útkeresés. — Forrás, 1973. 4–5. sz. 145–149.
- Bojár Iván: Képzőművészet, diplomácia, külkereskedelem. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 9–10.
- Böszörményi Zoltán: Gondolatok a képzőművészet és a körültekintő kapcsolatairól. — Új Írás, 1973. 13. évf. 7. sz. 104–112. Képpel.
- Dévényi Róbert: Váratlan találkozások. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 28–30.
- Erdélyi Zoltán—Lantos Ferenc: Művésztszak — társalmi művészetekről. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 35–36. Képpel.
- Gál István: Babits és a képzőművészet. — Magyar Hírlap, 1973. nov. 25.
- György István: Képzőművészeti filmekről. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 11–12.
- D. Fehér Zsuzsa: Televízió és propaganda. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 8–9.
- Gera György: Kubizmus, építészet, zene, irodalom. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 11. sz. 1033–1036.
- M. Kiss Pál: Művészetről mindenkinek. 2. kiad. Bp. 1973. Corvina K. Ath. Ny. 395 l. illusztr., 3 mell. — 24 cm.
- László Gyula: Művészetiünk, népiünk művészete. — Forrás, 1973. 4–5. sz. 143–144.
- Magyar Képzőművészet a két világháború között. Az MTA Művészettörténeti Bizottsága, az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja 1972. nov. 9–10-én tartott konferenciája. Köpeczi Béla megnyitója. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 90.
- Murádin Jenő: A szép vonásában. — Utunk, 1973. 28. évf. 34. sz. 11.
- Németh Lajos: Stílustendenciák és irányzatok a két világháború közti magyar képzőművészetben. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 110–112.
- Ridég Gábor: Művek és életművek. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 12.
- Sáry Gyula: Vita a munkásábrázolásról. — Napló, 1973. aug. 19.
- Szabó Júlia: Jegyzetek egy lengyelországi tanulmányútról. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 32–35. Képpel.
- Szekeres Dénes: Képzőművészet és közönség. — Népszava, 1973. nov. 20.
- Szűz Rezső: A magyar képzőművészet Csehszlovákiában. — Kritika, 1973. 12. sz. 7–8.
- Szilágyi Gábor: Képzőművészet és képregény. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 43.
- Torday Alíz: Budapest-emléktárgyak. — Budapest, 1973. 11. évf. 12. sz. 40–41. Képpel.
- Vadas József: Családi ünnepek és a képzőművészet. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 3–4.

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

- Almási Miklós: A Lukács-i ontológia és esztétika. — Nagyvilág, 1973. 18. évf. 4. sz. 597–601.
- Almási Miklós: Közművelődés és a művészetek tömeghatása. — Kritika, 1973. 9. sz. 10–11.
- Áncsél Éva: A művészet szigorúsága. — Világosság, 1973. 14. évf. 7. sz. 413–417.
- Banner Zoltán: Az egész társadalom művészete. — Korunk, 1973. 23. évf. 7. sz. 1048–1051.

- Banner Zoltán: Hogyan értelmezi ön a művészet közösségi feladatait? — Utunk, 1973. 28. évf. 23. sz. 11.
- Banner Zoltán: Stílus és funkció. — Utunk, 1973. 28. évf. 13. sz. 10.
- Bauer Jenő: A metró esztétikája. — Ipari Művészet, 1973. 5. sz. 22–25. Képpel.
- Beke László: Megjegyzések a magyarországi művészet történetének korszakolásához. — Művészettörténet—Tudománytörténet, Bp. 1973. Ak. K. Ak. Ny. 131–155.
- Bereczky Loránd: A képzőművészet szolgálata. — Köröstáj, 1973. júl. 8.
- Bereczky Loránd: Gondolatok a Derkovits-ösztöndíjról. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 11–12.
- Bereczky Loránd: Gondolatok a közművelődési feladatokról. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 9–10.
- Bereczky Loránd: Képzőművészet, mecénálás, közönség. — Palóc-föld, 1973. 6. sz. 12–13.
- Bereczky Loránd: Néhány észrevétel a képzőművészeti kritikáról. — Magyar Hírlap, 1973. jan. 7.
- Bernáth Mária: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. — Művészettörténet—Tudománytörténet, Bp. 1973. Ak. K. Ak. Ny. 91–129.
- Borvendég Béla: Kötöttség és kötelesség. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 6–7.
- K. Csilléry Klára: Folk Art—Does it have a history? — The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 50. sz. 200–205.
- Csorba Tivadar: A megnőtt felelősség jegyében. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 5.
- Forgács Éva: A Bauhaus és a művészet új fogalma. — Valóság, 1973. 16. évf. 6. sz. 21–32.
- Fukász György: Politika és művészet. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 7–8.
- Gerle György: Általában művészet-e az építészet? — Valóság, 1973. 16. évf. 9. sz. 103–105.
- Granasztói Pál: Művészet-e ma az építészet? — Valóság, 1973. 16. évf. 6. sz. 9–20.
- Hermann István: A kultúra teljessége. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 17. sz. 3; Látóhatár, 1973. 7. sz. 144–145.
- Hermann István: A művészi élmény befogadása. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 8–9.
- Héző Ferenc—Protner János: A Képzőművészet mai társadalmi elkötelezettsége. — Csongrád m. Hírlap, 1973. júl. 22.
- Kazinczy Gábor: A gondolat körvonala. — Utunk, 1973. 28. évf. 20. sz. 10.
- Kádár Zoltán: Gondolatok a műkritika társadalmi szerepéről. — Alföld, 1973. 24. évf. 4. sz. 75–76.
- Koczogh Ákos: Az iparművészeti kritika. — Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 6–10.
- Koncz Zoltán: Nem a téma teszi... — Napló, 1973. aug. 5.
- Kovács Éva: A román kori magyar művészet kutatásának néhány kérdése. — Művészettörténet—Tudománytörténet, Bp. 1973. Ak. K. Ak. Ny. 13–39.
- Kovács János: Egység és sokszínűség képzőművészetünkben. — Igaz Szó, 1973. 21. évf. 1. sz. 131–136.
- Körkérdés — Mi a politikum a mai képzőművészetben? — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 13–23. Képpel.
- Lukács György: Über die Kategorie der Malerei. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 1–8.
- Major Máté: Metróesztétika. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 3. sz. 3.
- Mattis Teutsh János: Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában. — Utunk, 1973. 28. évf. 39. sz. 11; 40. sz. 11; 41. sz. 10.
- Mátrai László: A két világháború közötti korszak esztétikájáról. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 121–123.
- Miklós Pál: A művészettudományról. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 8–9.
- Murádin Jenő: Alkotás és társadalom. — Utunk, 1973. 28. évf. 22. sz. 1 és 10.
- Művészetszociológia. (Tanulmányok. Vál. és bev.: Halász László.) Bp. 1973. Gondolat K. Egyetemi Ny. 518 l. 14 t. — 20 cm.
- S. Nagy Katalin: Művészetszociológiai vizsgálat 21 lakásban. — Ipari Művészet, 1973. 5. sz. 3–11. Képpel.
- Németh Lajos: Adatok a művészetszociológia és a művészettörténet-írás viszonyához. — Művészettörténet—Tudománytörténet, 1973. Ak. K. Ak. Ny. 183–202.
- Németh Lajos: Írás és erkölcs. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 45–46.
- Németh Lajos: Minerva baglya. (Esszék) Magvető K. Szikra Ny. Pécs, Bp. 1973. 206 l. — 19 cm.
- NN.: Gondolatok a képzőművészeti kritikáról. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 3–4.
- Palócs Dezső: Menet közben a realizmusról. — Utunk, 1973. 28. évf. 22. sz. 11.
- Pogány Ö. Gábor: A Horthy-korszak hivatalos művészetpolitikájáról. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 124–126.
- Poszler György: A korszerű művészettől a korszerű közönségig. — Népművelés, 1973. 20. évf. 5. sz. 20–23; 6. sz. 19–21.
- Preisich Gábor: A metró esztétikája. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 38–39. Képpel.



Révész Géza: A speciális tehetség. — Művészetpszichológia, Gondolat K. Bp. 1973. 57–68.

Ross Endre: Iparművészek és kritikusok. — Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 3–6.

Sági Mária: Mesterség és művészet. — Valóság, 1973. 16. évf. 10. sz. 95–102; Látóhatár, 1973. 12. sz. 149–163.

Szabó Júlia: Képzőművészet és politika. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 2–4. Képpel.

Szabolcsi Hedvig: A népművészet és iparművészet viszonya, kapcsolatuk a „Grand Art”-ral, értelmezésük művészettörténeti problematikája. — Művészettörténet–Tudománytörténet, Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 161–182.

Szerdahelyi István: Milyen művészet az építészet? — Valóság, 1973. 16. évf. 9. sz. 100–103.

Székelly János: Vajdó korstílus. — Utunk, 1973. 28. évf. 11. sz. 11.

Sziklay László: Az esztétikum őstörténetéhez. — Világosság, 1973. 14. évf. 2. sz. 71–79.

Timár Árpád: A magyar műkritika főbb tendenciái a két világháború között. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 94–97.

Timár Árpád: Dési Huber István elméleti munkássága. — Művészettörténet–Tudománytörténet, Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 217–228.

Timár Árpád: Díjak, jutalmak, némi hiányérzettel. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 43.

Timár Árpád: Georg Lukács über die Malerei. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 8–10.

Vadas József: Abszolutizmus és relativizmus. Az avantgarde természetrajzáról. — Irodalomtörténet, 1973. 55. évf. 2. sz. 394–407.

Vadas József: Képző és iparművészeti kultúránk. — Ifjú kommunista, 1973. szept.

Vadas József: Művészeti tervgazdálkodás. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 4. sz. 5.

Vayer Lajos: A (két világháború közti) korszak művészettörténet-írásáról. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 91–93.

Vető Artúr: Művészet, közönség, kritika. — Igaz Szó, 1973. 21. évf. 5. sz. 726–731.

Vitányi Iván: Előhang a képzőművészeti szociológiához. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 6–7.

Vitányi Iván: A munkásság művelődése. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 15. sz. 3. l.; Látóhatár, 1973. 7. sz. 131–139.

Vitányi Iván: Képzőművészeti ízlésvizsgálat munkások között. — Új Írás, 1973. 13. évf. 10. sz. 72–81.

Wagner István: Képzőművészet és közönségigény. — Igaz Szó, 1973. 21. évf. 4. sz. 561–565.

Winkler György: A képzőművészet funkcióváltozása. — Valóság, 1973. 16. évf. 6. sz. 33–42.

Zádor Anna: A művészet helye és szerepe a XVIII–XIX. század fordulóján. — Irodalomtörténeti Közlemények, 1973. 77. évf. 5. sz. 558–562.

Zoltai Dénes: Harmónia a művészetben. — Látóhatár, 1973. 3. sz. 224–225.

## IKONOGRÁFIA

Aradi Nóra: Jelmép és történelem. — Magyar Hírlap, 1973. apr. 4.

Dávid Katalin: Adatok Szent György ikonográfiájához. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 37–43. Képpel, angol kivonattal.

István király emlékezete. (Szerk.: Györfly Gy., Dercsényi D.) 2. kiad. Helikon–Európa, Zrínyi Ny. Bp. 1973. 84 l. 14 t. — 26 cm.

Jajczay János: Karácsony a művészetben. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 14 l. 45 t. — 33 cm.

Kalmár, László: Der intellektuelle Hintergrund der Vogeldarstellungen der Victorinus Corvina. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. asc. 1–2. 23–60.

Keeskes József: A Rákóczi-téma Beck Ö. Fülöp életművében. — Napló, 1973. júl. 21.

B. Kiss Éva: Képzőművészeti művek Madách Imre emlékére. — Palócföld, 1973. 5. sz. 29.

Kiss Mónika: Teréz, az atomkor szentje. — Vigilia, 1973. 38. évf. 10. sz. 649–653.

Láncz Sándor: A munka ábrázolása a képzőművészetben. 1–7. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 25. sz. 1174–1179; 27. sz. 1163–1167; 29. sz. 1374–1379; 31. sz. 1459–1465; 35. sz. 1652–1657; 37. sz. 1750–1755; 41. sz. 1940–1943.

László Miklós: Szent Flórián osztagai. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 10–12.

Losonci Miklós: A nagy rom. Festőművészek alkotásai Zsámbékról. — Pest m. Hírlap, 1973. júl. 22.

Maksay László: Új vizuális jelrendszerek. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 11–12.

Pálffy Zoltán: Csak terminológia? — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 8–9.

N. Somogyi Ágnes: Petőfi-ikonográfia plakátokon. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 24–25.

Szabadi Judit: The ikonography of Hungarian Art Nouveau. — The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 49. sz. 190–199.

Szigeti Kilián: A magyarok Nagyszonyának tisztelete történelmünk folyamán. — Vigilia, 1973. 38. évf. 8. sz. 557–559.

Rózsa György: Iconographia Csokonaiana. — Irodalomtörténeti Közlemények, 1973. 77. évf. 6. sz. 707–715.

Tóth Béla: Csokonai a képzőművészetben. — Alföld, 1973. 24. évf. 11. sz. 175–181.; A Hajdú-Bihar megyei múzeumok közleményei, 22. Alföldi Ny. Debrecen, 1973. 16 l. 2 t. — 24 cm.

Tóth Endre: Zur Ikonographie des ungarischen Krönungsmantels. — Folia Archeologica, 1973. 24 k. 219–240.

Török Gyöngyi: Die Ikonographie des letzten gebetes Mariä. — Acta Historiae Artium, 1973. tom. 19. Fasc. 3–4. 151–205.

Valter Ilona: Isten báránya — farkas képében. Zalaszentmihályfa. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 21. sz. 992–995.

Zibolen, V. A.: The portraits of Petőfi. — The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 49. sz. 72–74.

## A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

A Magyarországi művészet története. (Főszerk.: Fülep L.) 5. átdolg. kiad. Corvina K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. — 24 cm.

Aradi Nóra: A szocialista képzőművészek csoportja. — Népszava, 1973. máj. 19.

Fodor István: Honfoglalás kori művészetünk iráni kapcsolatainak kérdéséhez. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 32–41.

Galavics Géza: Későreneszánsz és korabarrokk. — Művészettörténet–Tudománytörténet, Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 41–90.

Gerevich László: Budapest művészete a késői középkorban a mohácsi vészig. — Budapest Története. II. (Szerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 241–334.

Gerevich László: Budapest művészete az Árpád-korban. — Budapest Története. I. (Szerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 351–401.

Körner Éva: Adalékok a magyar képzőművészeti avantgarde történetéhez a két világháború között. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 131–136.

Magyar képzőművészet a két világháború között c. konferencia hozzászólásai. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz.

## RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

A BTM leletmentései és ásatásai. 1966–1970. — Budapest Régiségei, XXIII. k. Bp. 1973. 257–288.

Altmann Júlia: Előzetes jelentés a budavári ferences templom kutatásáról. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 82–87.

Altmann Júlia: Előzetes jelentés a nyéki falukutatásról. — Budapest Régiségei, XXIII. k. Bp. 1973. 219–228. Képpel, német kivonattal.

Borzsák Erzsébet: Minden út Rómába vezet. — Múzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 4. sz. 6–9.

Dutka Mária: Szombathelyi beszámoló egy új római leletről. — Magyar Nemzet, 1973. júl. 7.

Erdélyi István–Ecsedy István: Gondolatok a magyar régészetről. — Magyar Tudomány, 1973. 18. k. 4. sz. 221–228.

Fitz Jenő: Az etruszkoktól a török korig. — Magyar Hírlap, 1973. aug. 12.

Fitz Jenő: Gorsium, Herculia, Tác, Pannonia, Athenaeum Ny. Bp. 1973. 49 l. illusztr. — 20 cm.

Fodor István: Az újabb szovjetföldi régészeti kutatások és a magyar őstörténet. — Szabolcs-Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 2. sz. 102–118.

Fodor István: Honfoglalás kori régészetiünk néhány őstörténeti vonatkozásáról. — Folia Archeologica, 1973. 24. k. 159–176. Német kivonattal.

Gábor Judit–Hellebrandt Magdolna: A Herman Ottó Múzeum 1972. évi leletmentései. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 12. k. 1973. Miskolc, 599–607.

Gyűrky Katalin: Régészeti kutatás az épülő Hilton Szálló helyén. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 52. sz. 2451–2456.

Hajdúská István: Nyomozás egy csaknem ezeréves ügyben. Beszélgetés Gerevich Lászlóval. — Magyar Nemzet, 1973. jún. 2.; Látóhatár, 1973. 7. sz. 177–182.

Hellebrandt Magdolna: A halmajugrai kelta lelet. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 107–117. Képpel, német kivonattal.

Iráné, Melis Katalin: A budavári Dísz tér 8 sz. telken feltárt kút leletei. — Budapest Régiségei, XXIII. k. Bp. 1973. 195–210. Képpel, német kivonattal.

Iráné, Melis Katalin: A budai várnegyed XIV–XV. sz.-i faanyagú régészeti leletei. — Technikatörténeti Szemle, 1973. 29–39.

H. Kerecsényi Edit: IX. századi sírok Letenyén. — Folia Archeologica, 24. k. Bp. 1973. 135–151. Német kivonat.

Kozák Éva: A dunaföldvári öreg torony régészeti feltárása. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 193–198.

(környei): Újabb építészettörténet emléket tártak fel a középkorból. — Magyar Nemzet, 1973. okt. 10.

Kralóvánszky Alán: A magyar középkor üzenete. — Magyar Hírlap, 1973. aug. 12.



Magyar Kálmán: A barcsi középkori bődönhajó régészeti feltárása. — Somogy, 1973. 3. sz. 105–110.

Nagy Emese: Az ezeréves Esztergom újabb feltárt emlékei. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 23. sz. 1078–1083.

Nagy Margit: A Fehérvári úti avar temető. — Budapest Régiségei, XXIII. k. Bp. 1973. 59–87. Képpel, angol kivonattal.

Németh Péter: Előzetes jelentés a szabolcsi Árpád-kori megyeszékhely régészeti kutatásainak első három esztendejéről. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 167–189.

Németh Péter: A szabolcsi földvár. — Alföld, 1973. 24. évf. 10. sz. 69–71.; Látóhatár, 1973. 11. sz. 188–192.

Parádi Nándor: Az Esztergom Széchenyi téri ásátás. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 232–249.

Pálóczi Horváth András: A magyarországi hunok régészeti kutatásának helyzete. — Folia Archeologica, 1973. 24. k. 241–250. Képpel, angol kivonattal.

R. Pető Mária: A pannóniai római köztársaság lószerszámozási módja. — Folia Archeologica, 1973. 24. k. 57–65. Képpel, angol kivonattal.

Cs. Sós Agnes: Jelentés a pókaszepteki ásátásokról. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 66–77.

T. Szőnyi Eszter: A győri Kálvária utcai temető hamvasztásos sírjai. — Arrabona 15. Győr, Xantus János Múzeum, 1973. 5–67. Képpel, német kivonattal.

Tomka Péter: A környei avar kori temető történeti értékeléséhez. — Antik Tanulmányok, 1973. 20. k. 2. sz. 227–231.

Török Gyula: VII. sz.-i sírok Kerepesről. — Folia Archeologica, 1973. 24. k. 113–134. Képpel, német kivonattal.

V. Vadász Éva: Az őskorkutatások legújabb eredményei Tata környékén. — Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 57–63.

Vajna György: Ősleánytani barlangi feltárás a tatabányai Kálvária hegyen. — Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 136–140.

Zolnay László: Kutatások a Tárnok u. 9–13. sz. telken. — Budapest Régiségei, XXIII. k. Bp. 1973. 245–254. Képpel, német kivonattal.

#### FORRÁSKIAADVÁNYOK

Acta cassae parochorum. Egyházmegyek szerint besorolt iratok 4. füzet. Nagyvárad, munkácsi, besztercebányai, nyitrai, pécsi, rozsnói, szombathelyi és szepesi egyházmegye. (1733–1779), Művészettörténeti adatok. Az MTA Művészettörténet Kutatócsoport forráskiadványai 9. (Szerk.: Aradi Nóra) 263 l. Bp. 1973. KESZ sokszorosító.

Apró Ferenc: Tornyai János ismeretlen verse Szőnyi Józsefhez. — Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 83–84.

Dévényi Iván: Ferenczy Béni kiadatlan önvallomása. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 7.

Dévényi István: Kortársak levelei Csontváryról. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 11. sz. 967–969.

Egry breviarium. (Visszaemlékezések. Vál. Takács M. Szerk.: Éri I.) Athenaeum Ny. Bp. 1973. 189 l. illusztr. — 19 cm.

Egry József: Emlékek életem körül. — Népszabadság, 1973. jún. 10.

Egry József: Utak a Balatonig. — Önéletrajzi részletek. — Napló, 1973. jún. 19.

Ék Sándor: Másodszor Moszkvában. — Kortárs, 1973. 17. évf. 11. sz. 1825–1831.

Genthon István: Római Napló. Corvina K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 89 l. 32 t. — 34 cm.

Gropius, Walter: Moholy Nagy Lászlóról. — Magyar Építőművészet, 1973. 4. sz. 60–61.

Hann Ferenc: A gácsi patikus. Ismeretlen dokumentumok Csontváryról. — Palócföld, 1973. 3. sz. 25–27.

Heckenast Gusztáv: Fazola Henrik emlékirata a diósgyőri Vasmű alapításáról. 1777. — Technikatörténeti Szemle, 1973. 87–93.

Horváth Béla: Perlott Vilmos és Bornemissa Géza ismeretlen levele. — Horváth Béla, Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 38–39.

Iratok a magyar képzőművészet történetéhez. 1. füzet. (Bev.: Aradi Nóra) MTA KESZ soksz. Bp. 1973. 196 l. Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport forráskiadványai 8.

Leonardo da Vinci: A festészetről. 2. kiad. Corvina K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 329 l. 24 t. — 21 cm.

Lisieuxi Szent Teréz: Szemelvények a „C” kéziratból. — Vigilia, 1973. 38. évf. 10. sz. 653–660.

Moholy Nagy László: Az anyagtól az építészetig. Corvina K. Zrínyi Ny. Bp. 1973. 256 l. illusztr. — 24 cm.

Murádin Jenő: Egy kritikus vallomása. (Kováts József — kortársakról, a kortárs művészetéről) — Utunk, 1973. 28. évf. 38. sz. 6–7.

Németh Lajos: Csontváry írásairól. — Forrás, 1973. 6. sz. 153–160.

E. Szabó Ilona: Aurel Ciup és Szolnay Sándor levelezéséből. — Utunk, 1973. 28. évf. 35. sz. 10–11.

Szentmihályi Imre: Rómer Flóris Levele Gózon Imréhez a „falfestmények felfedezőjéhez”. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 215–217.

Vasari, Giorgio: A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete. (Bev.: Vayer L.) Helikon—Európa K. Pénzjegy Ny.—Kossuth Ny. Bp. 1973. 711 l. 38 t. — 24 cm.

#### SEGÉDTUDOMÁNYOK

Albrecht Gyula: A címeradományozások kora. — Az Érem, 1973. 29. évf. 1. sz. 13–16.

Bácskai Vera: Pest-Buda (1686–1849) — Budapest. Fővárosunk története, Corvina K. Bp. 1973. 23–35.

Bertényi Iván: Városcímereink. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 18. sz. 850–854.

Budapest története a késői középkorban és a török hódoltság idején. (Szerk.: Gerevich L., Kosáry D.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 469 l. 1 t. 1 térkép.

Fekete Lajos—Nagy Lajos: Budapest története a török korban. — Budapest története II. (Szerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 335–436.

Győrffy György: Budapest története az Árpád-korban. — Budapest története I. (Szerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 217–349. Angol—orosz kivonattal.

Házy Jenő: Vas megyei középkori oklevelek. — Vasi Szemle, 1973. 27. évf. 1. sz. 143–146; 2. sz. 283–287; 4. sz. 632–636.

Kiss Gy. Csaba: A nagyenyedi kollégium. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 4. sz. 147–151.

Kosáry Domokos: Napóleon és Magyarország. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 23. sz. 1068–1074.

Kosáry Domokos: Riport a XVIII. sz. végi Magyarországról. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 20. sz. 932–937.

Kubinyi András: Budapest története a késői középkorban Buda elestéig. — Budapest története II. (Szerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 9–240.

László Gyula: A honfoglalókról. Tankönyvkiadó, Bp. Veszprém, 1973. 76 l. — 20 cm.

Nagy Lajos: Budapest története. 1686–1790. 1790–1848. — Budapest története III. (Szerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 27–556.

Nagy Tibor: Budapest története az őskortól a honfoglalásig. — Budapest története I. (Szerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 39–216. Angol—orosz kivonattal.

Nagy Zsuzsa: Budapest a két világháború között. — Budapest, Fővárosunk története. Corvina K. Bp. 1973. 45–54.

Sárközi Agnes: Budapest a tanácsrendszer első két évtizedében. (1950–1970) — Budapest. Fővárosunk története. Corvina K. Bp. 1973. 63–72.

Szigeti Kilián: A szentmise megújított liturgiájának előzményei a középkori magyar liturgiában. — Vigilia, 1973. 38. évf. 2. sz. 84–88.

Szűz Rezső: A volt pápai „kollégium” — Vigilia, 1973. 38. évf. 2. sz. 114–118.

Szilágyi János: Közvetlen köfeliratok Aquincumból.; uő.: Kérdések köfeliratok Aquincumból. — Budapest Régiségei XXIII. k. Bp. 1973. 147–158 ill. 159–169.

Szita László: Pécsi városi élet a török után az 1747. évi tanúvallomások alapján. — Baranyai Művelődés, 1973. 2. sz. 107–109.

Tóth András: A katonai orvoslás történetéből. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 32. sz. 1496–1499; 33. sz. 1564–1567; 36. sz. 1688–1691.

#### ESZTÉTÁK, MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZ-KUTATÓK, RÉGÉSZEK

Entz Géza

Dercsényi Dezső: Entz Géza 60 éves. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 155–156.

Fettich Nándor

Bendeffy László: Kiegészítések Fettich Nándor tudományos munkásságának jegyzékéhez. — Vasi Szemle, 1973. 27. évf. 4. sz. 637.

Herman Lipót

Perchazy Károly: Herman Lipót, az újságíró. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 278–283. Német kivonattal.

Hopp Ferenc

Ferenczy László: Hopp Ferenc. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 39. sz. 1846–1852.

Ipolyi Arnold

Prokopp Gyula: Ipolyi Arnold. — Vigilia, 1973. 38. évf. 10. sz. 671–678.

Kós Károly 90 éves

Balás Éltés András—Nagy Elemér: Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 58–59.; Balogh Edgár, Korunk, 1973. 23. évf. 11. sz. 1646–1651; Bata Imre, Kritika, 1973. 12. sz. 14; Cseres Tibor, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 50. sz. 2; Marosi Péter, Kortárs, 1973. 12. sz. 1879–1884; Szemlék Ferenc, Utunk, 1973. 28. évf. 50. sz. 7–8; Veress Zoltán, Korunk, 1973. 23. évf. 11. sz. 1730–1733; Bajor Andor, Dan Culcar, Ferencz S. István, Lászlóffy Aladár, Mórész Zsigmond, Olasz Lajos, Sóni Pál, Stancu Zakariás, Sütő András, Igaz Szó, 1973. 21. évf. 12. sz. 859–877.; Balogh Ferenc, Benkő Samu, Czine Mihály, Görömbéi András, Kósa László, László Gyula, Ódor László, Pomogáts Béla, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 12. sz. 28–73.



László Gyula

Mátyás Ferenc: Régész, tanár, író, festő. — Képes Újság, 1973. márc. 24.

Máca János 80 éves

H. Gy.: Ma nyolcvan esztendő Máca János művészettörténész és esztétája. — Magyar Nemzet, 1973. aug. 4.

Pogány Kálmán

Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. — Művészettörténet—Tudománytörténet, AK. K. AK. Ny. Bp. 1973. 203–215. Bp. 1973. 203–215.

## ÉPÍTÉSZET

### Régi

Belényessy Alajos: Egyházi épületek a XVIII. sz. első felében Somogy megye déli részén. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 218–222.

Bende Lajos: Daró vára. — Baranyai Művelődés, 1973. 2. sz. 119–121.

Benyó Márta—Sándorffy György: Kispest középkori emléke a Szent Lőrinc templom. — Budapest, 1973. 11. évf. 2. sz. 34–35. Képpel.

Bibó István: Pollack Mihály Országháza terve. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 22–36. Képpel, német kivonattal.

Borsos László: Budavár erődítményeinek pusztulása. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 145–152.

Czagány István: Egy budavári ház története képekben. — Budapest, 1973. 11. évf. 10. sz. 48–49. Képpel.

Czagány István: Egy budavári középkori épülettömb története. (Tárnok u. 14) — Budapest Régiségei, XXIII. k. Bp. 1973. 229–244. Képpel, német kivonattal.

Dénes György: Szalonna, feudális főúri szálláshely és kerek temploma. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve 12. Miskolc, 1973. 65–86. Képpel, német kivonattal.

Détshy Mihály: Adalékok a sárospataki református kollégium történetéhez. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 12. Miskolc, 1973. 41–63. Képpel, német kivonattal.

Détshy Mihály: A tiszasülyi gótikus plébániatemplom. — Jász-kunság, 1973. 19. évf. 2–3. sz. 111–117.

Farkas Attila: Óbuda metamorfózisa. — Vigília, 1973. 38. évf. 6. sz. 366–372.

Fazekas Árpád: Nyiregyháza régi temploma. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 2. sz. 119–126.

Ferenczy Károly—Czeglédy Ilona: A diósgyőri vár. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 2–3. Képpel.

Fülep Ferenc: The survival of an earey christian chapel at Pécs. — The New Hungarian Quarterly, Bp. 1973. 14. évf. 51. sz. 191–196. Képpel.

Fülep Ferenc: Pécs, Ókeresztény sírkamra. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 16–17. Képpel, színes táblával.

Gerő László: Nógrádi várak. — Palócföld, 1973. 3. sz. 24–25.

Giday Kálmán: A szegedi Dömötör torony. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 35. sz. 1638–1640.

Granasszói Pál—Rácz Endre: Ják. Corvina K. Révai Ny. Bp. 1973. 11 l. 44 t. — 18 × 16 cm.

Granasszói Pál: Pollack Mihály. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 34. sz. 3.

Guzsik Tamás: A budapesti Szervita templom és kolostor építéstörténete. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 1–21. Képpel, olasz kivonattal.

Guzsik Tamás: A budapesti Szervita templom építéstörténetének újabb kutatási eredményei. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 96–102.

Holl Imre: Sopron középkori városfalai. IV. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100 k. 2. sz. 180–207.

Ila Bálint: Adalékok Keszthely végvár megépüléséhez. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 223–224.

Jóó Tibor—Sólyom Dezső: A diósgyőri pálos kolostor. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 12. Miskolc, 1973. 87–120. Képpel, német kivonattal.

Jóó Tibor: Az edelényi kastély. Borsod Turiszt. soksz. Miskolc, 1973. 15 l. illusztr. — 21 cm.

Jóó Tibor: Füzér vára. — Élet és Tudomány, 1973. 28. évf. 18. sz. 824–827.

Juhász Irén: Vésztő középkori templom és rendház. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100 k. 1. sz. 78–81.

Kelemen Lajos: Egy kétszáz éves kolozsvári ház és jelvényei. — Utunk, 1973. 28. évf. 32. sz. 4.

Kertész Pál: Budapest építőkövei. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 15. sz. 684–689.

Kiss Ákos: Landherr András ismeretlen tinnyei építőtevékenysége. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 45–48.

Kovács Béla: Nagytálya középkori templomának feltárása. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 119–158. Képpel, francia kivonattal.

Kozák Károly: A premontreiek építkezései Győr-Sopron megyében. — Arrabona, 15. Győr, 1973. 125–148. Képpel, német kivonattal.

Kozák Károly: Az egri vár. Corvina K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 53 l. 16 t. — 19 cm.

Kozák Károly: Az egri várszékesegyház feltárása. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 159–190. Képpel, francia kivonattal.

Lőrincz Barnabás: A barbaricum római épületek bélyeges téglái. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100 k. 59–65.

Molnár Mihály: A budai Rácz gyógyfürdő. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 27–29.

Molnár József: Karakas budai pasa tornya. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 202–204.

Pandur József: A Kapos hegyi kápolna. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 183–186.

Perehazy Károly: Klasszicista építészetünk kiváló mestere: Pollack Mihály. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 34. sz. 1587–1593.

Pomozsi István: A soproni postapalota. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 41–44.

Prokopp Gyula: Kisoroszi középkori temploma. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 107–108.

Prokopp Gyula: Komárom városképe a XVIII. sz. első feléből. — Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 71–72.

Prokopp Gyula: Újabb adatok Hild József esztergomi alkotásaihoz. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 68–71. Képpel.

Puskás Béla: A középkori budai Várpalota képeknek rekonstruálási kísérlete. — Budapest, 1973. 11. évf. 8. sz. 40–42. Képpel.

Sáros András: A jászberényi Rozália kápolna építéstörténete. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 225–229.

Schultheisz Vincéné: Hess András tér 2. — Budapest, 1973. 11. évf. 6. sz. 28–29. Képpel.

Sedlmayr János: Román kori falusi templomainkról. — Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 46.

Szalay György: Budapesti kávéházak. 1–3. Budapest, 1973. 11. évf. 8. sz. 31–33; 9. sz. 38–41; 10. sz. 38–41. Képpel.

Szigetvári György: Építészeti emlékek Sopronban 1000–1900. Somogy m. Ny. Kaposvár, 1973. 126 l. illusztr. — 30 cm.

Szilárdy Zoltán: A székesfehérvári királyi bazilika utolsó berendezési tárgya. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 114–115.

Trogmayer Ottó: Szer monostora. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 2–3. Képpel.

Valkó Arisztid: Mourette építőművész az Esterházyak szolgálatában. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 63.

Vámbéry Gusztáv: A vármegye háza. (Pest) — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 41. sz. 1923–1928.

Winkler Gábor: Új gondolatok Sopron építészetében a 19. sz. derekán. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 164–170.

Zádor Anna: A Magyar Nemzeti Múzeum évfordulója. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 5.

Zádor Anna: Az esztergomi főszékesegyház. Corvina K. Kossuth Ny. 2. átdolg. kiad. Bp. 1973. 29 l. 18 t. — 17 cm. Német nyelv is.

Z. L.: Pest legrégibb temploma (Rókus) — Budapest, 1973. 11. évf. 5. sz. 38. Képpel.

### Új

Bernáth Aurél: Építészeti kalandozások. — Magyar Nemzet, 1973. nov. 7.

Dunay Rezső: Veszprém megye építésze. — Magyar Építőipar, 1973. 22. évf. 4–5. sz. 163–168. Képpel.

Farkas Attila: A hazai szecesszió és a zebegényi templom. — Vigília, 1973. 38. évf. 11. sz. 725–731.

Gábor István: Az Újváros háza. — Magyar Nemzet, 1973. febr. 3.

Gerő László: How Pest-Buda became Budapest. Architecture in the Hungarian capital about 1873. — The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 49. sz. 30–33. Képpel.

Ipari építészeti szemle. Az Iparterv közleményei 27. (Szerk.: Takács Gy.) Révai Ny. Bp. 1973. 78 l. illusztr. 12 t.

Jajczay János: A Híd. — Vigília, 1973. 38. évf. 6. sz. 361–365.

Kozma Károly: A Lánchíd múltja és jelene. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 25. sz. 1125–1160.

Kőhalmi Gyula: Négy budapesti hídról. — Budapest, 1973. 11. évf. 8. sz. 34–37. Képpel.

Major Máté: Emberformáló építészet. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 8–9. Képpel; Látóhatár, 1973. 6. sz. 191–198.

Major Máté: Az új építészet elvei és módszere. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 15–17.

Major Máté: Az „új építészet” nagyjai. Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 4. sz. 14–17.

Major Máté: Magyar építészet a két világháború között. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 98–109. Képpel.

Major Máté: Modern építészet vagy új építészet. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 2. sz. 18–20.

Major Máté: Társadalom és hagyomány az építészetben. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 7–9. Képpel.

NN.: Az építészet új irányzatai 1–2. — Univerzum, 1973. 194 k. 19–26; 195 k. 62–66.

Preisich Gábor: Száz év legjelentősebb építészeti alkotásai. — Budapest, 1973. 11. évf. 11. sz. 24–29. Képpel.

Rados Kornél: A magyar ipari építészettörténet és a műemlékvédelem. — Magyar Tudomány, 1973. 18. k. 10. sz. 672–674.



Szokolay Örs: Néhány gondolat építészeti környezetünkéről. — Magyar Építőművészet, 1973. 4. sz. 57.  
Tandí Lajos: Művészet és építészet. — Délmagyarország, 1973. febr. 24.  
BREUER MARCEL  
Kardoss István: TV interjú Breuer Marcellel. — Látóhatár, 1973. 8. sz. 221–228.  
ÉBER GYÖRGY  
Major Máté: Éber György. — Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 47.  
GOLDFINGER ERNŐ  
Major Máté: Goldfinger Ernő. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 27 l. 30 t. — 23 × 20 cm.  
KÓS KÁROLY  
Balogh Ferenc: Kós Károly építészetének nemzetközi értéke. — Korunk, 1973. 23. évf. 11. sz. 1659–1663.  
Bodri Ferenc: Kós Károly „országépítője” — Életünk, 1973. 2. sz. 178–182.  
MAGYAR EDE  
Bakonyi Tibor: A szecesszió szegedi építész. Magyar Ede. — Tiszatáj, 1973. 27. évf. 9. sz. 92–96.  
SZIVESSY TIBOR  
B. J.: Az eklektika modernizálója. — Délmagyarország, 1973. dec. 8.

## VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS, HELYTÖRTÉNET

### Általános

Balogh Béla: A falusi településhálózat átalakulásának problémái. — Városépítés, 1973. 1. sz. 6–9.  
Bondor József: Az építőipar és városépítés problémái Magyarországon. — Városépítés, 1973. 5. sz. 5–8.  
Foris Pál: Városépítés és jövőkutatás. — Városépítés, 1973. 4. sz. 28–32.  
Füle Lajos: A meglevő városok rekonstrukciója. — Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. Műszaki K. Bp. 1973. 81–96.  
Granasztói Pál: Építészet és urbanisztika. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 118 l. — 24 cm. Angol, francia, német nyelven is.  
Granasztói Pál: Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 5–19.  
Granasztói Pál: Város és álom. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 16. sz. 3.  
Granasztói Pál: Városok, álmok. — Budapest, 1973. 11. évf. 7. sz. 1–3. Képpel.  
Gyárfás Iván—Ihrig Dénes: Új városok. — Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 51–77.  
Kathy Imre: Lakóház, település, településstruktúra. — Városépítés, 1973. 1. sz. 12–14.  
Koncz Péter: Alföldi városaink településfejlődési problémái. — Városépítés, 1973. 1. sz. 30–32.  
Korda István: Városközpont falusi környezetben. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 2. sz. 8–9. Képpel.  
Körmendi Klára: Új városok helye a magyar településhálózatban. — Városépítés, 1973. 4. sz. 6–7.  
Kőszegi László—Kőszegfalvi György: A népgazdasági, a regionális és a településtervezés kapcsolatai. — Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 41–48.  
Kőszegfalvi György: A gazdálkodás integrálódásának hatása a falusi települések fejlődésére. — Városépítés, 1973. 1. sz. 9–10.  
Letényi Árpád: A Hortobágy új faluképe. — Városépítés, 1973. 1. sz. 17–19.  
NN.: Városrendezés, várostervezés. — Univerzum, 1973. 186 k. 81–85.  
Palotás Lajos: Hortobágy község településszerkezetének kialakítása. — Városépítés, 1973. 1. sz. 15–16.  
Perczel Károly: Faluépítés. — Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. Műszaki K. Bp. 1973. 113–120.  
Peregi Tamás: Az urbanizációs folyamat néhány tényezője és hatása a városok fejlesztési terveire. — Somogy, 1973. 2. sz. 95–100.  
Perényi Imre: A magyar városok rekonstrukciója. — Magyar Tudomány, 1973. 18. k. 12. sz. 786–794; Városépítés, 1973. 3. sz. 27–33.  
Perényi Imre: Tow centres. Ak. K. Bp. 1973. 199 l. illusztr. — 29 cm.  
Pongrácz Pál: A regionális rendezés műemléki szempontjai Magyarországon. — Városépítés, 1973. 5. sz. 8–9.  
Radnai Pál: Tömbszemlélet vagy teletszemlélet a városközpont rekonstrukciójának végrehajtásánál. — Városépítés, 1973. 2. sz. 21–23.  
Román András: Faluszerkezet, falukép. — Városépítés, 1973. 1. sz. 25–27.  
Stadler József: Városfejlesztési elvek és gondolatok a gyakorlat oldaláról. — Városépítés, 1973. 5. sz. 33.  
Szokolay Örs: Árvíz utáni újjáépítés Szabolcsban. — Városépítés, 1973. 1. sz. 20–23.

Valentiny Károly: A településtervezés feladatai és módszerei. — Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. Műszaki K. Bp. 1973. 23–37.  
Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. (Tanulmányok. Szerk.: Dragonits T.—Füle L.) Műszaki K. Révai Ny. Bp. 1973. 191 l. illusztr. — 24 × 22 cm.

### BAJOM

Módy György: Adatok a bajomi vár tartozékainak történetéhez. — A Hajdúsági Múzeum Évkönyve 1. Hajdúböszörmény, 1973. 49–60.

### BUDAPEST

Budapest jövője. (Szerk.: Preisich G.) Műszaki K. Révai Ny. Bp. 1973. 136 l. illusztr. — 24 × 22 cm.  
Budapest. Fővárosunk története. (Főszerk.: Sárvári Á.) Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 157 l. 32 t. — 24 cm.  
Budapest története I–III. (Főszerk.: Gerevich L.) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973.  
Barkóczy Péter: Az Orczy-háztól a Madách térig. — Budapest, 1973. 11. évf. 4. sz. 30–35. Képpel.  
Berczik András: Vasutak, gyorsvasutak, kikötők, repülőterek. — Budapest jövője. Műszaki K. Révai Ny. Bp. 1973. 77–86.  
Bertalan Vilmosné: Adatok Óbuda középkori helyrajzához. — Budapest Régiségei. XXIII. k. Bp. 1973. 99–112. Képpel, német kivonattal.  
Budai Aurél: Foghij-beépítés a műemlékvárosban. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 176–182.  
Dercsényi Desső: Mathias Rex Szálló avagy Hilton Hotel? — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 35–37. Képpel.  
Enyedi László: A Calvin tér jövője. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 22. sz. 1038–1045.  
Fekete Gábor: A Ferencvárosban. — Budapest, 1973. 11. évf. 3. sz. 12–15. Képpel.  
Fekete Gábor: Dél-budai változások. — Budapest, 1973. 11. évf. 6. sz. 14–16. Képpel.  
Fekete Gábor: Kőbányai tavasz. — Budapest, 1973. 11. évf. 4. sz. 18–21. Képpel.  
Gerő László: Pest-Buda építészete az egyesítéskor. Műszaki K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 223 l. illusztr. — 24 × 22 cm.  
Gopcsa Ervin: Zöldterületek, üdülőterületek. — Budapest jövője. Műszaki K. Bp. 1973. 108–120.  
Győrffy Lajos: Úthálózat és közúti létesítmények. — Budapest jövője. Műszaki K. Bp. 1973. 63–76.  
Heim Ernő: Budapest fejlődése. — Városépítés Magyarországon a felszabadulás után. Műszaki K. Bp. 1973. 123–140.  
Hoch István: Átjáróházak. — Budapest, 1973. 11. évf. 5. sz. 34–36. Képpel.  
Imre László: Kén utca, Stéger-ház. — Budapest, 1973. 11. évf. 3. sz. 32–33. Képpel.  
Kőszegi Frigyes: Adatok Zuglói őskori településtörténetéhez. — Budapest Régiségei. XXIII. k. Bp. 1973. 9–37. Képpel, angol kivonattal.  
Kovári György: A Déli pályaudvar átépítése. 1970–1975. — Budapest, 1973. 11. évf. 5. sz. 17–19. Képpel.  
Lázár György: Hogyan tervezik Budapest jövőjét? — Budapest, 1973. 11. évf. 10. sz. 1–3. Képpel.  
Polonyi Károly: Budapest városképe. — Budapest jövője, Műszaki K. Bp. 1973. 121–133.  
Preisich Gábor: A központok rendszere. — Budapest jövője, Műszaki K. Bp. 1973. 48–62.  
Preisich Gábor—Szűcs István: A lakásépítés feladatai. — Budapest jövője, Műszaki K. Bp. 1973. 31–47.  
Preisich Gábor: Budapest nagyvárossá alakulása és az általános rendezési terv feladata. — Budapest jövője, Műszaki K. Bp. 1973. 7–21. Képpel.  
Viszkei Mihály: Budapest holnap. — Budapest. Fővárosunk története, Corvina K. Bp. 1973. 70–72.  
Vörös Károly: Amitől város lesz a város. — Budapest, 1973. 11. évf. 3. sz. 39–41. Képpel.  
Vörös Károly: A városkép változásai. — Budapest, 1973. 11. évf. 2. sz. 39–42. Képpel.  
Vörös Károly: A világváros körvonalai. — Budapest, 1973. 11. évf. 7. sz. 39–41. Képpel.  
Vörös Károly: Budapest nagyvárossá fejlődése. — Budapest. Fővárosunk története, Corvina K. Bp. 1973. 36–44. Képpel.

### DEBRECEN

Mészáros Ottó: Debrecenből nőtt évezredek. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 23–26. Képpel.  
Mikolás Tibor: Új építészeti együttesek Debrecenben. — Városépítés, 1973. 2. sz. 11–14.  
Radnai Pál: Debrecen városfejlesztéséről általában. — Városépítés, 1973. 2. sz. 15–17.  
Szabó János: Kellenek-e magasházak Debrecen morfológiájának esztétikus kialakításához? — Városépítés, 1973. 2. sz. 18–20.  
Szokolay Örs: Változások Debrecen városszerkezetében. — Városépítés, 1973. 2. sz. 7–10.



## DUNAÚJVÁROS

*Remeley Tibor*: Dunaújváros. — Városépítés, 1973. 4. sz. 24–25.

## EDELÉNY

*Edelény múltjából.* (Tanulmányok. Szerk.: Sági V.) Borsod m. Ny. Miskolc, 1973. 722 l. illusztr. — 24 cm.

## EGER

*Eger.* (Szerk.: Bottlik M. — Hevessy S.) 2. átdolgoz. kiad. Panoráma K. Egyetemi Ny. Bp. 1973. 293 l. illusztr. — 17 cm.

*Veres Zoltán*: Eger és a XX. század. — Városépítés, 1973. 5. sz. 38–39.

## ESZTERGOM

*Gerő László*: Az esztergomi Vármúzeum és Várhegy építészeti kialakítására kiírt tervpályázat. — Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 2–8. Képpel.

*Katona Jenő*: Az ezereztendő Esztergom. — Könyvtáros, 1973. 23. évf. 7. sz. 418–421.

*Környei Elek*: Régi és új város a Dunánál. — Magyar Nemzet, 1973. márc. 7. és márc. 28.

## HAJDÚBÖSZÖRMÉNY

*Nagy Tibor*: Hajdúböszörmény főtere. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 20. sz. 944–950.

## HAJDÚNÁNÁS

*Hajdúnánás.* (Szerk.: Rácz I.) Alföldi Ny. Debrecen, 1973. 475 l. 13 t. 3 térkép. — 24 cm.

## KAPOSVÁR

*Ormosy Viktor*: A városfejlődés tapasztalatai Kaposvárott. — Városépítés, 1973. 5. sz. 24–26. Képpel.

## KAZINCBARCIKA

*Valentiny Károly*: Kazincbarcika. — Városépítés, 1973. 4. sz. 8–10

## KECSKEMÉT

*Kecskemét.* (Szerk.: Heltai N.) Panoráma K. Egyetemi Ny. Bp. 1973. 186 l. illusztr. — 17 cm.

## KŐSZEG

*Horváth Ferenc*: Kőszeg fejlődése és szerepe a pannon térségben. XIV–XX. sz. — Vasi Szemle, 1973. 27. évf. 1. sz. 125–134.

## LENINVÁROS

*Füle Lajos*: Leninváros, Tiszaszederkény. — Városépítés, 1973. 4. sz. 11–14. Képpel.

## NAGYKANIZSA

*Mózes Pál*: Nagykanizsa és környezetvédelmi kérdései. — Városépítés, 1973. 5. sz. 30–33.

## NYÍRBÁTOR

*Szokolay Örs*: Nyírbátor településfejlesztési gondolatai. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 2. sz. 6–12.

## PÁSZTÓ

*Valter Ilona*: „Szakállas Pásztó”, a középkori város. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 47. sz. 2230–2235. Képpel.

## PÉCS

*Füle Ferenc*: Az öt templom városa. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 2. sz. 14–17. Képpel.

## SALGÓTARJÁN

*Pogány Frigyes*: Salgótarján új városközpontja. — KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. 55 l. illusztr. — 23 × 21 cm.

*Szémann Béla*: Urbanizáció és kulturálódás Tarjánban. — Népszava, 1973. szept. 14.

## SÁRVÁR

*Antalffy Gyula*: Sárvár. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 42. sz. 1990–1996.

## SIMONTORNYA

*Cseh István*: Simontornya várkörnyék rendezésének tervpályázata. — Magyar Építőművészet, 1973. 4. sz. 2–8. Képpel; Városépítés, 1973. 1. sz. 33.

## SOPRON

*Winkler Oszkár*: Az elmúlt 26 esztendő soproni építészetről. — Soproni Szemle, 1973. 27. évf. 1. sz. 1–23; 2. sz. 103–122. Képpel.

## SZÁZHALOMBATTA

*Kotsis Lajos*: Százhalombatta. — Városépítés, 1973. 4. sz. 15–16.

## SZEGED

*Takács Máté*: Szeged, északi városrész E.I. lakóközter és lakónegyed tervpályázata. — Városépítés, 1973. 1. sz. 34–35. Képpel.

## SZOMBATHELY

*Antalffy Gyula*: A szombathelyi városrekonstrukció. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 14. sz. 657–663.

## TATABÁNYA

*Mechl Alfréd*: Tatabánya. — Városépítés, 1973. 4. sz. 17–20.

## TIHANY

*Vajkay Aurél*: Tihany. 2. átd. kiad. Veszprém m. Ny. Veszprém, 1973. 62 l. illusztr. — 21 cm.

## VAS MEGYE

Vas megye. (Fotóalbum) Kner Ny. Bp. 1973. 141 l. — 23 cm.

## VELENCEI TÓ

*Kotsis Lajos*: A Velencei tó regionális rendezési tervének megvalósítása. — Városépítés, 1973. 5. sz. 17–22.

## VESZPRÉM

Veszprém. (Szerk.: Vajkay A.) 2. átd. kiad. Panoráma K. Egyetemi Ny. Bp. 1973. 254 l. illusztr. — 17 cm.

## VISEGRÁD

*Földesi Lajos*: A visegrádi Mátyás király Múzeum és környékének tervpályázata. 1972. — Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 2–8. Képpel.

## ZALAEGERSZEG

*Kustos Lajos*: Zalaegerszeg településének urbanisztikai kérdése. — Városépítés, 1973. 5. sz. 27–30. Képpel.

## MŰEMLEKEK, MŰEMLEKVÉDELME

*Angyal László*: Műemlékvédelem Hajdú Bihar megyében. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 129–134. Képpel.

*Bajkóné, Révész Zsuzsa*: Újjáépül a Várszínház. — Budapest, 1973. 11. évf. 12. sz. 18–19. Képpel.

*Bágyuj Lajos*: Vajdahunyad várának restaurálása. — Korunk, 1973. 23. évf. 10. sz. 1608–1617.

*Borsosné, Kaiser Anna*: A budapesti várnegyed helyreállításának első rendezési terve. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 65–69.

*Czétényi Piroska*: A belváros műemlékvédelmének tizenöt esztendeje. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 21–26. Képpel.

*Csallány Géza*: Nyírbátor műemlékei és a turizmus. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 2. sz. 23–33.

*Dragonits Tamás*–*Sedlmayr Jánosné*: Történelmi városrészek, műemléki terület egységek rekonstrukciója. — Városépítés Magyarországon a felszabadulás után, Műszaki K. Bp. 1973. 99–110. Képpel.

*Déshy Mihály*: Filmdíszlet-e a műemlék? — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 43. sz. 4.

*Erdei Ferenc*: Magyarorszácsod, rk. templom helyreállítása. — Magyar Építőművészet, 1973. 3. sz. 48–50. Képpel.

*Erdei Ferenc*: Zalaszentmihályfa, rk. templom helyreállítása. — Magyar Építőművészet, 1973. 3. sz. 51–55. Képpel.

*Főnyad Ernő*: A 125 éves Múzeumtemi Könyvtár. — Budapest, 1973. 11. évf. 4. sz. 22–25. Képpel.

*Gerő Győző*: Török emlékek Baranyában. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 4. Képpel.

*G. Harrach Erzsébet*: A magyarszácsodai templom helyreállítása. — Vasi Szemle, 1973. 27. évf. 2. sz. 241–252.

*Heiller László*: Műemlékek Pápán. Veszprém m. Ny. Pápa, 1973. 23 l. illusztr. — 17 cm.

*Horler Miklós*: Műemlék-lakóépület helyreállítása. Bp. 1. Corvin tér. — Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 40–43.

*Kabay Béla*: Kalotaszegi műemlékek kis adattára. — Korunk, 1973. 23. évf. 11. sz. 1680–1692.

*Komárik Dénes*: A fővárosi műemlék-lakóházak építéstörténeti kutatása. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 70–79. Képpel.

*Komjáthy Attila*–*Kremnicsák Ilona*: Hollókő, Kossuth I. u. 76. sz. épület műemléki helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 230–234. Képpel.

*Komjáthy Attila*: Sárospatak, rk. templom műemlék-helyreállítása. — Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 46–49. Képpel.

*Lipták Irén*: Műemlék-lakóépületek helyreállításának tervezése. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 80–88.

*Mendele Ferenc*: Hollókő műemléki értékeiről és védelméről. — Városépítés, 1973. 1. sz. 28–30. Képpel.

Műemlékvédelem. (Összeáll.: Barcza G.–Temesvári I.) Közgazd. és Jogi K. Franklin Ny. Bp. 1973. 143 l. — 15 cm.



T. Papp Melinda: Bp. 1. Corvin tér 3. sz. műemlék-lakóház helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 89–95. Képpel.

Percházky Károly: A Fővárosi Ingtatlankezelő Szervek műemlékvédelmének 15 éve. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 11–20. Képpel.

Percházky Károly: Védett lakóépületek restaurálása és célszerűbb felhasználásuk. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 153–163. Képpel.

Polonyi Károly: Műemlékvédelem és városrendezés. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 2–4. Képpel.

Rados Kornél: A magyar ipari építészettörténet és műemlékvédelem. — Magyar Tudomány, 1973. 18. k. 10. sz. 672–674.

Sedlmayr János: A győri székesegyház Héderváry-kápolnájának helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 135–144. Képpel.

Sedlmayr János: Mecseknádasd, Szent István-templom műemlék-helyreállítása. — Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 47–48. Képpel.

Sedlmayr János: Vörösberény, ref. templom műemlék-helyreállítása. — Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 49–51. Képpel.

Szabó Tünde—Sári János: Somogy megye műemlékjegyzéke. ELTE soksz. Bp. 1973. 308 l. illusztr. — 23 cm.

Szalai Tibor: Egyed közűs műemlékeiről. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 116–119. Képpel.

Szanyi József: Tizenöt éves Budapest műemlékvédelme. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 5–10. Képpel.

Varga László: Petőfi évfordulóra, Kiskörös, Petőfi tér 1. — Magyar Építőművészet, 1973. 5. sz. 53–55. Képpel.

H. Vladár Ágnes: A zalaszentmihályi templom helyreállítása — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 30–35. Képpel.

Zádor Mihály: A magyar műemlékvédelem centenáriuma. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 157–172. Képpel, angol kivonattal.

Zákonyi Ferenc: Egy régi préház korszerű felhasználása. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 205–208. Képpel.

#### KERTMŰVÉSZET

Csorna Antal: A víz szerepe a magyar kastélykertekben. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 209–214. Képpel.

Csorna Antal: Tisza-parti kastélyok kertjei. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 36–40. Képpel.

Halasi László—Hoch István: Margitsziget. — Budapest, 1973. 11. évf. 9. sz. 22–25. Képpel.

Heim Ernő: Parkok, ligetek, tavak. — Budapest, 1973. 11. évf. 4. sz. 26–27. Képpel.

Komiszár Lajos: Színek és formák a kertben. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 1. sz. 6–7. Képpel.

Komiszár Lajos: Árnyékban is — betonon is. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 2. sz. 4–5. Képpel.

Komiszár Lajos: Kővek a kertben. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 3. sz. 8. Képpel.

Oláh István: A családi ház kertje. 4. átdolg. kiad. Mezőgazdasági K. Alföldi Ny. Bp. 1973. 248 l. illusztr. — 20 cm.

Örsi Károly: Történelmi értékű tájelemek védelme, történelmi parkok. — Városerőssítés, 1973. 6. sz. 15–18. Képpel.

Szabó Gabriella: Kertek, virágok városa: Budapest. — Budapest, 1973. 11. évf. 8. sz. 22–25. Képpel.

Zádor Anna: The english Garden in Hungary. — The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 50. sz. 193–200. Képpel.

#### SZOBRÁSZAT

##### Régi

D. Askercz Éva: Barokk pestisemlékek a Sopron környéki falvakban. — Arrabona, 15. Győr, 1973. 149–168. Képpel, német kivonattal.

Barkóczy László: Beiträge zur Steinbearbeitung in Pannonien am Ende des 3 und zu Beginn des 4 Jahrhunderts. — Folia Archeologica, 1973. 24. k. 67–112. Képpel.

Sz. Burger Alice: Római szarkofág a pécsi aranyhegyről. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 42–49.

Czegledy Ilona: Diósgyőri Madonnák. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 4–5. Képpel.

Dercsényi Dezső: Az Árpád-kori pécsi műhely. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 2–3. Képpel.

Gyérnessy Béla Ágoston: Pálos faragások mesterei. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 199–215. Képpel, német kivonattal.

Horváth Béla: Revolucia — Sződy Szilárd szobra. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 7–9. Képpel.

Kissely István: Hogyan készült III. Béla és felesége arcmása. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 15. sz. 675–679. Képpel.

Pusztai L.: Marco Casagrande, dati per la storia della scultura classicista ungherese. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 91–124. Képpel.

Parragi Györgyi: Septimus Flaccus oltárköve Aquincumból. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 219–221.

Sinkó Katalin: Két vitézről. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 33. Képpel.

Stefáns István: Adatok a váci reneszánsz nyilaskeret-törödekhez. — Studia Comitatus 2. Bp. 1973. 303–314.

Sugár István: Dobó István sírja és síremlékének története. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 227–246. Képpel, német kivonattal.

Szirmai Krisztina: Portrék és szoborfejek az Aquincumi Múzeumban. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 224–231. Képpel.

Szirmai Krisztina: Újabb adat a pannoni Liber pater és Libera kultuszhoz. — Antik Tanulmányok, 1973. 20. k. 2. sz. 191–196. Képpel.

Szőcs István: Rokunk a Szent György-szobor. — Utunk, 1973. 28. évf. 50. sz. 5.

Tóth Endre: A savariai capitoliumi triász torzóinak kérdése. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 19–31. Képpel.

Tóth István: Jegyzetek Savaria római emlékeiről. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 250–255. Képpel.

Várnay Dezső: Pozsony, ferences templom melletti Szent János evangélista kápolna kőfaragó jelei. 1361–1370. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 199–201. Képpel.

Zolnay László: A budaszentlőrinci pálos főkolostor emlékezete. — Vigilia, 1973. 38. évf. 8. sz. 514–519. Képpel.

Zolnay László: Középkori díszutak Budán. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 254–261. Képpel, német kivonattal.

##### Új

(avar): Petőfi-szobrok Amerikában. — Magyar Nemzet, 1973. ápr. 21.

Bükösdai László: Négy szobrász. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 26. Képpel.

Dömötör János: Vásárhely szobrai. Szegedi Ny. 1973. 66 l. 22 t. — 21 cm.

Kontha Sándor: Politikai-ideológiai áramlatok hatása (különös tekintettel a szobrászatra a két világháború között). — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 113–116. Képpel.

Rózsa Gyula: Az új centenáriumi parkban. — Népszabadság, 1973. nov. 7.

Tóth Elemér: Szobrok, emlékművek. — Nógrád, 1973. júl. 14; aug. 11.

Vadász József: Hány szobor van Budapesten? — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 28. sz. 13 l.; Látóhatár, 1973. 9. sz. 195–199.

#### BARANYAI KÁROLY

Szj Rezso: Egy újjvidéki magyar szobrász útja. — Forrás, 1973. 3. sz. 75–80. Képpel.

#### BÁRTFAY GYULA

Bárkány Jenőné: Bártfay Gyula 85 éves. — Új Szó, 1973. szept. 28.

#### BÁTKI JÓZSEF

Czinke Ferenc: Egy dombormű ürügyén. — Palócföld, 1973. 1. sz. 25.

#### BECK Ö. FÜLÖP

Heitler László: Beck Ö. Fülöp. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 4. Képpel.

#### BENCZÉDI SÁNDOR

Panek Zoltán: Vidám ujjlenyomatok. — Utunk, 1973. 28. évf. 33. sz. 11.

#### BORS ISTVÁN

Kovács Gyula: Bors István. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 25–30. Képpel.

#### BORSOS MIKLÓS

Borsos Miklós: Contemplating the Mona Lisa. — The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 185–188. Képpel; Új Írás, 1973. 13. évf. 4. sz. 80–82.

Bakó Endre: Vendégünk volt Borsos Miklós. — Hajdúbihari Napló, 1973. ápr. 25.

Hamar Imre: Látogatás Borsos Miklósnál. — Ifjúsági Magazin, 1973. június.

Juhász Ferenc: Borsos Miklós. — Új Írás, 1973. 13. évf. 4. sz. 83–88. Képpel.

#### BORY JENŐ

Ágoston Béla: Bory Jenő és a székesfehérvári Bory-vár. — Fejér m. Ny. Székesfehérvár, 1973. 40 l. illusztr. — 21 cm. Német, orosz nyelven is.

#### BÚZA BARNA

Kemény István: Búza Barna. — Magyar Nemzet, 1973. febr. 22.

#### CSIKÓS NAGY MÁRTON

Horányi Barna: Csikós Nagy Márton. — Somogyi Néplap, 1973. aug. 19.

#### FARKAS ÁDÁM

Tóth Antal: Farkas Ádám. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 13–14. Képpel.



# FERENCZY BÉNI

*Békes István:* Egy szobor regénye. — Népszabadság, 1973. dec. 24.  
*Farkas Ádám:* Ferenczy Béni: Játsszó fiúk c. szobra. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 28–29. Képpel.  
*Jánosy István:* A Ferenczy család. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 2–5. Képpel.

# Z. GÁCS GYÖRGY

*Csapó György:* Z. Gács György. — Ország Világ, 1973. dec. 12.

# GÁTI GÁBOR

*Losonci Miklós:* Gáti Gábor szobrai. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 15. Képpel.

# GÖTZ JÁNOS

*Asszonyi Tamás:* Götz Jánosról. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 26–27. Képpel.

# GYURCSEK FERENC

*Horváth Béla:* Gyurcsék Ferenc. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 26–27. Képpel.

# HARASZTY ISTVÁN

*Szabó Júlia:* Haraszty István játékművészete. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 20–22. Képpel.

# HORVÁTH ANNA

*(Berta):* Horváth Anna. — Magyar Nemzet, 1973. jan. 5.

# ISTÓK JÁNOS

*Vincze Lajos:* A Bem-szobor alkotója. — Magyar Hírlap, 1973. jún. 15.

# KALLÓ VIKTOR

*Simon Gy. Ferenc:* Kalló Viktor. — Képes Újság, 1973. jún. 9.

# KISS ISTVÁN

*Timár Árpád:* Margitszigeti emlékmű. — Kritika, 1973. 1. sz. 24.

# KISS SÁNDOR

*Újvári Béla:* Kiss Sándor munkásságáról. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 23–24. Képpel.

# KOVÁCS FERENC

*Losonci Miklós:* Látogatás Kovács Ferencnél. — Forrás, 1973. 6. sz. 161–163.

# KŐ PÁL

*Kovács Gyula:* Kő Pál szobrai. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 21–23. Képpel

# LÉDERER TAMÁS

*Bundev-Todorov Ilona:* Egy templom modern művészete. — Vigilia, 1973. 38. évf. 3. sz. 195–196.

# MAJTÉNYI KÁROLY

*(budai):* Majtényi Károly szobrai. — Vas Népe, 1973. máj. 13.

# MAKRISZ AGAMEMNON

*P. Gy.:* Makrisz Agamemnon 60 éves. — Népszabadság, 1973. márc. 27.

*Újváry Béla:* A szép szó galériája. — Népszava, 1973. szept. 15.

# MARTON LÁSZLÓ

*Vadas Zsuzsa:* Marton László. — Petőfi Népe, 1973. ápr. 22.

# MARTSA ISTVÁN

*Újvári Béla:* Martsa István műhelyében. — Népszava, 1973. aug. 18.

# MEDGYESSY FERENC

*Horányi Barna:* Medgyessy-szobrok Kaposvárott. — Somogyi Néplap, 1973. júl. 20.

*Kovács Péter:* Medgyessy. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 2–4. Képpel.

*Simon Gy. Ferenc:* Rajzok, szobrok, levelek. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 4. sz. 10–11. Képpel.

# MELOCCO MIKLÓS

*Petényi Katalin:* Deheroizált emlékművek. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 26–27. Képpel.

# MÉSZÁROS DEZSŐ

*Ákác László:* Mészáros Dezső. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 13–14. Képpel.

# MÉSZÁROS LÁSZLÓ

*Barta Lajos—A. Naumenko:* Mészáros László modellje és néhány közös kapcsolat. — Magyar Nemzet, 1973. jún. 10.

# MIKUS SÁNDOR

*Horváth Teréz:* Mikus Sándor köszöntése. — Népszava, 1973. aug. 11.

*h.:* Mikus Sándor köszöntése. — Magyar Nemzet, 1973. aug. 12.

# MORELL MIHÁLY

*Major Máté:* Morell Mihály szobrai. — Magyar Építőművészet, 1973. 5. sz. 61. Képpel.

# NÉMETH MIHÁLY

*Kulcsár János:* Németh Mihály. — Vas Népe, 1973. aug. 5.

# ORTUTAY TAMÁS

*B. Révész Zsuzsa:* Ortutay Tamás műtermében. — Ország Világ, 1973. jún. 27.

*Vadas József:* Östojás. — Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 55. Képpel.

# ÖRKÉNYI STRASSZER ISTVÁN

*Lengyel Béla:* Örkényi Strasszer István. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 262–270. Képpel, német kivonattal.

# RENNER KÁLMÁN

*Farkas Imre:* Nyolc év után. — Életünk, 1973. 6. sz. 549–552.

# RÉTFALVI SÁNDOR

*K. Kovalovszky Márta:* Rétfalvi Sándor. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 24–25. Képpel.

# RÓZSA PÉTER

*Sági Ágnes:* Rózsa Péter. — Pest m. Hírlap, 1973. szept. 16.

*Tóth Antal:* Rózsa Péternél. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 13–14. Képpel.

# SCHAÁR ERZSÉBET

*Beke László:* Schaár Erzsébet. Corvina K. Kner Ny. Bp.—Gyoma, 1973. 38 l. 34 t. — 28 cm.

*Fischer János:* Petőfi-dombormű, Mohács. — Baranyai Művelődés, 1973. 2. sz. 79–80.

# SCHÉNER MIHÁLY

*P. Szűcs Julianna:* Schéner Mihály konstrukciója. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 20–22. Képpel.

# SIMON FERENC

*Horváth Teréz:* Simon Ferenc. — Népszava, 1973. jan. 21.

# SOMOGYI JÓZSEF

*Lőcsei Gabriella:* Petőfi szobra, Pápa. — Magyar Nemzet, 1973. okt. 26.

*Vass Henrik:* Petőfi szobra, Pápa. — Kritika, 1973. 11. sz. 23.

# SZERVÁTIUSZ JENŐ

*Fábián Gyula:* Szervátiusz Jenő köszöntése. — Népszava, 1973. júl. 11.

*Fodor Ilona:* A csillagfaragó. — Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 62–71. Képpel.; Korunk, 1973. 23. évf. 6. sz. 934–936.

*H. L.:* Szervátiusz Jenő 70 éves. — Magyar Hírlap, 1973. júl. 4.

# SZERVÁTIUSZ TIBOR

*Szervátiusz Tibor:* Gondolatok. — Palócföld, 1973. 1. sz. 24.

# SZŐLLŐSSY ENIKŐ

*Nagy Ildikó:* Szöllőssy Enikő. — Életünk, 1973. 4. sz. 355–359. Képpel.

# TÓTH ISTVÁN

*Ács József:* Tóth István. — Magyar Szó, 1973. aug. 12.

# TÓTH SÁNDOR

*Szabó Endre:* Tóth Sándor. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 26. Képpel.

# VARGA IMRE

*H. E.:* Készülő Lenin-szobor. — Dunántúli Napló, 1973. ápr. 22.

*Földes Anna:* Varga Imre. — Nők Lapja, 1973. máj. 12.

*NN.:* Madách szobor, Salgótarján. — Palócföld, 1973. 2. sz. 27.

*Szabó Júlia:* Varga Imre. KAK Kossuth Ny. Bp. 1973. 50 l. illusztr. — 17 cm.

*Vadas József:* Mindentudó szobrász. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 13–15. Képpel.

# VARGA MIKLÓS

*Papp Lajos:* Szobrok, gobelinek s tizenhárom év. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 26–27. Képpel.

# VEDRES MÁRK

*Heitler László:* Vedres Márk. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 26 l. 27 t. 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára Us. 80)

# VILT TIBOR

*R. Gy.:* Vilt Tibor Madách szobra. — Kritika, 1973. 4. sz. 24.

# FESTÉSZET

# Régi

*Gyéressy Béla:* Eltűnt Kracker-freskók nyomában. — Művészet-történeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 59–62. Képpel.

*Hopp Lajos:* Mátyóki Ádám, fejedelmi képmű. — Irodalomtörténeti Közlemények, 1973. 77. évf. 6. sz. 733–743.

*M. Kiss Pál:* Emlékezés Mátyóki Ádámra. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 1–2.

*Németh Margit:* Újonnan összeállított falfestmény Aquincumból. — Budapest Régiségei, XXIII. K. Bp. 1973. 115–120. Képpel, német kivonattal.

*NN.:* Csokonai „poétai tempel”-je Debrecenben. — Alföld, 1973. 24. évf. 11. sz. 191–196.

*Prokopp Mária:* Az esztergomi várkapolna gótikus falképeinek stílusvizsgálata. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 187–198. Képpel, olasz kivonattal.

*Szabó Júlia:* Egy kép az aukcióról. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 27–29. Képpel.

*Telepy Katalin:* Tájékek a Magyar Nemzeti Galériában. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 28 l. 36 t. — 24 cm.

*Vayerné, Zibolen Ágnes:* Ismeretlen Orlay Petrich-festmény Petőfi otthonából. — A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve, 10. Bp. 1973. 37–52. Képpel.



Vayerné, Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 72 l. 16 t. — 24 cm. (Művészettörténeti füzetek 5.)  
Vayerné, Zibolen Ágnes: Orlay Petrich Soma. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 13–15. Képpel.

## Új — általános

Aknaí Tamás: Festők a Mecsekalkján. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 21–23. Képpel.  
Budai Rózsa: Derkovits-ösztöndíjasok Szombathelyen. — Életünk, 1973. 3. sz. 278–279.  
D. Fehér Zsuzsa—Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XX. században. KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. 31 l. 48 t. Angol, német, orosz nyelven is.  
Kovalovszky Márta: Csontváry és Gulácsy nyomában. — Magyar Hírlap, 1973. aug. 12.  
Losonci Miklós: Miskolc festői. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 24–25. Képpel.  
Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XIX. században. 5. átd. kiad. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 42 l. 48 t. — 33 cm. Angol, francia, spanyol, orosz nyelven is.  
Solymár István: Öt festő. — Utunk, 1973. 28. évf. 42. sz. 9.  
Strémi József: Picasso Pór Bertalanért. — Népszabadság, 1973. ápr. 22.  
Szabó Júlia: Aktivista festők művei az aukción. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 41–44. Képpel.  
Szeles Zoltán: Festészet a Tisza partján. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 13. Képpel.  
Vadas József: Magyar bioromantikusok. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 39. sz. 12.

## ANNA MARGIT

Csapó György: Anna Margit. — Ország Világ, 1973. máj. 23.

## ÁLDOZÓ JÓZSEF

Szapudi András: Áldozat. — Kisalföld, 1973. júl. 1.

## ÁMOS IMRE

Egri Mária: Ámos Imre szolnoki vázlatkönyve. Corvina K. Kner Ny. Bp.—Gyoma, 1973. 49 l. 40 t.  
Gy. Petényi Katalin: Jel és jelentés Ámos Imre művészetében. — Studia Comitatensia 2. Bp. 1973. 257–282.

## ÁRON NAGY LAJOS

Losonci Miklós: Áron Nagy Lajos. — Életünk, 1973. 6. sz. 555–557.

## BAKALLÁR JÓZSEF

Losonci Miklós: Bakallár József vallomása a Kis Dunáról. — Pest m. Hírlap, 1973. aug. 25.

## BALÁZS G. ÁRPÁD

Urbán János: Látogatás Balázs G. Árpád festőművésznél. — Magyar Szó, 1973. nov. 9.

## BALLAGÓ IMRE

Balogh József: Monológ. — Fejérm. Hírlap, 1973. dec. 24.

## BALOGH LÁSZLÓ

Bodri Ferenc: Balogh László képvilága. — Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 54. Képpel.

## BARCSAY JENŐ

Barcsay Jenő: Anatomie für Künstler. 2. kiad. Corvina K. Bp. 1973. 23 l. — 33 cm.  
R. Gy.: Műhelybeszélgetés Barcsay Jenővel. — Népszabadság, 1973. okt. 28.

## BARTI JÓZSEF

Horváth Teréz: Barti József. — Népszava, 1973. júl. 7.

## BASKA JÓZSEF

Losonci Miklós: Baska József. — Népszava, 1973. aug. 5.

## BÁLINT ENDRE

Vadas József: Itt már jártam valaha. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 1. sz. 12.

## BENCZE LÁSZLÓ

Csapó György: Bencze László. — Ország Világ, 1973. jún. 13.

## BENE JÓZSEF

Cs. Erdős Tibor: Bene József képei. — Utunk, 1973. 28. évf. 51. sz. 10.

## BERKI VIOLA

Dévényi Iván: Berki Viola. — Vigilia, 1973. 38. évf. 8. sz. 520–521. (harangozó): Berki Viola műtermében. — Esti Hírlap, 1973. júl. 26.

## BERNÁTH AURÉL

Dávid Katalin: Bernáth Aurél két falképe. KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. 14 l. 20 t. — 23 × 21 cm.

Kocsis Imre: Bernáth Aurél falképe az Erkel Színházban. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 28. Képpel.

Németh Lajos: The oeuvre of Aurel Bernáth. — The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 50. sz. 187–189.

## BOLMÁNYI FERENC

A. Szabó János: Bolmányi Ferenc. — Hajdúbihari Napló, 1973. jún. 21.

## BORDY ANDRÁS

M. Kiss Pál: Bordy András. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 216–219. Képpel.

## BORTNYIK SÁNDOR

Bajkay Éva: Bortnyik Sándor köszöntése. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 16–18. Képpel.

Nagy Pál: Interjú Bortnyik Sándorral. — Népszabadság, 1973. júl. 22.

NN.: Bortnyik Sándor 80 éves. — Népszabadság, 1973. júl. 3.

## BOZSÓ JÁNOS

Pogány Ö. Gábor: Bozsó János. — Petőfi Népe, 1973. szept. 23.

## CHIOVINI FERENC

Tiszai Lajos: A mester tavasza. — Szolnok m. Néplap, 1973. ápr. 22.

## CZÓBEL BÉLA

Dévényi Iván: Czóbel Béla Nyergesújfalun. — Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 126–128.

Dévényi Iván: Czóbel Béla 90 éves. — Nagyvilág, 1973. 18. évf. 11. sz. 1755–1756.

Dévényi Iván: Czóbel Béla születésnapjára. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 38–40. Képpel.

Frank János: A 90 éves Czóbel Béla. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 35. sz. 13.

Harangozó Márta: Czóbel Béla 90 éves. — Esti Hírlap, 1973. szept. 1. Philippe Clarisse: Czóbel Béla köszöntése. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 27–32. Képpel.

Prukker Pál: Czóbel Béla. — Pest m. Hírlap, 1973. szept. 2.

## CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR

Havas Lujza: Csontváry Kosztká Tivadar. — Magyar Hírlap, 1973. júl. 5.

Németh Lajos: Gondolatok Csontváry művészetéről. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 11. sz. 976–988.

Práger László: Zarándoklás egy képhez. — Magyar Nemzet, 1973. dec. 2.

Tüskés Tibor: A mosztári híd. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 11. sz. 993–997.

## DERKOVITS GYULA

M. Heil Olga: Vasút mentén. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 28. Képpel.

Kuntár Lajos: Újabb adatok Derkovits Gyula családjáról. — Vas Népe, 1973. dec. 31.

Simon Gy. Ferenc: Három nemzedék. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 3. sz. 8–9.

## DÉR ISTVÁN

Akács László: Homokból lett életfa. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 22–23. Képpel.

## DOHNÁL TIBOR

Losonci Miklós: Dohnál Tibor. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 24–26. Képpel.

## DOMANOVSKY ENDRE

Horváth György: Domanovszky. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 16–17. Képpel.

## DURAY TIBOR

Solymár István: Duray Tibor. KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. 50 l. illusztr. — 17 cm.

## EGRY JÓZSEF

Éri István: A művész két élete. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 13–15. Képpel.

Földes Anna: A piktor otthonában. — Nők Lapja, 1973. szept. 22.

Horányi Barna: Egrý házában. — Somogyi Néplap, 1973. aug. 12.

Keresztury Dezső: Egy Egrý-arc kép vázlataiból. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 2. sz. 121–134.

Keresztury Dezső: Egrýék háza a hegyoldalon. — Népszabadság, 1973. jún. 24.

Keresztury Dezső: Egrý József műve laikus szemmel. — Kortárs, 1973. 17. évf. 6. sz. 973–979.

Láncz Sándor: Egrý József. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 23 l. 24 t. — 30 cm.

Major Ottó: Az újjáéledő Egrý. — Tükör, 1973. szept. 18.

Rácz István: Hódolat Egrýnek. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 26. Képpel.

Tasnádi Attila: Egrý József nyomában Badacsonytomajon. — Népszava, 1973. júl. 8.

Vas István: Egrý boldog festészetéről. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 41. sz. 9.

## ENDRE BÉLA

László Emőke: Endre Béla. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 24 l. 27 t. 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 85)

## ERDŐS JÁNOS

Bükkösi László: Fehér kép a szobámban. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 37–38. Képpel.

## FABÓK GYULA

Magyar Vilmos: Beszélgetés Fabók Gyula festőművésszel. — Hajdúbihari Napló, 1973. márc. 14.



**FERENCZY KÁROLY**

*Dévényi Iván:* Ferenczy Károly lovaskirálya az őszi aukción. —

Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 43. Képpel.

*Jánosy István:* A Ferenczy család. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 2–5. Képpel.

**FRANK FRIGYES**

*Papp Gábor:* Frank Frigyes képei előtt. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 32–34. Képpel.

**FÜLÖP ANTAL ANDOR**

*Balázs Péter:* ... és hazavárja a képeit. — Korunk, 1973. 23. évf. 12. sz. 1875–1877.

**GADÁNYI JENŐ**

*Dévényi Iván:* Gadányi Jenő. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 19–20. Képpel.

**GROSSOVA GALAM ERZSÉBET**

*Bodri Ferenc:* Grossova Galam Erzsébet képeihez. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 10–11. Képpel.

**Sz. GYÖRFY KLÁRA**

— *lenkei* —: Sz. Györfy Klára. — Dolgozók Lapja, 1973. szept. 23.

**GYÖRÖK LEÓ**

*Heitler László:* Festő és kommunár. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 12–13. Képpel.

**HARMOS KÁROLY**

*Takács József:* Harmos Károly. — Dunántúli Napló, 1973. márc. 18.

**HERMAN LIPÓT**

*Demeter Imre:* Lipi bácsi. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 2. sz. 34–35.

**HÉZSÓ FERENC**

*Tandí Lajos:* Hézsó Ferenc képei között. — Népszava, 1973. júl. 28.

**HOCK FERENC**

*Losonci Miklós:* Hock Ferenc művészete. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 16. Képpel.

*Losonci Miklós:* Látomás a Duna-tájról. — Pestm. Hírlap, 1973. aug. 24; *Petőfi Népe*, 1973. aug. 16.

**HOLLÓ LÁSZLÓ**

*Kernács Gabriella:* Holló László. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 15–20. Képpel.

**HORVÁTH JÓZSEF**

*Horváth László:* Horváth József festőművész. — Soproni Szemle, 1973. 27. évf. 4. sz. 359–362.

*NN.*: Horváth József képeinek új otthona. — Soproni Szemle, 1973. 27. évf. 4. sz. 367–369.

**ILLÉS ÁRPÁD**

*Losonci Miklós:* Illés Árpád világa. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 44–45. Képpel.

**ILOSVAI VARGA ISTVÁN**

*Tóth Antal:* Ilosvai Varga Istvánnál. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 33–35. Képpel.

**INCZE FERENC**

*Szabó Vilmos:* Incze Ferenc. — Korunk, 1973. 23. évf. 12. sz. 1878–1879.

**JAKOBY GYULA**

*Pogány Ö. Gábor:* Jakoby Gyula. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 219–221. Képpel.

**JÁNOSSY FERENC**

*Tóth Elemér:* Lányok a hegyeken. — Nógrád, 1973. nov. 19.

**KAPOSI ENDRE**

*Mucsi András:* Kaposi Endre. — Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 89–90. Képpel.

**KARÁCSONY JÁNOS**

*Polgár István:* Őszi ragyogás. — Igaz Szó, 1973. 21. évf. 9. sz. 442–444.

**KASSÁK LAJOS**

*Szabó Júlia:* Kassák-kép az aukción. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 54–55. Képpel.

**KÁDÁR GYÖRGY**

*Major Máté:* Kádár György kartonjai. — Magyar Építőművészet, 1973. 5. sz. 60. Képpel.

**KERNSTOK KÁROLY**

*Bojár Iván:* Kernstok Károly. — Magyar Hírlap, 1973. dec. 23.

*Horváth Béla:* Kernstok Károly „Őszi munka” c. képéről. — Studia Comitatensia, 2. Bp. 1973. 283–302. Képpel.

*Nagy Tibor:* Kernstok Károly (1873–1940) — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 51. sz. 2423–2428. Képpel.

*Tasnádi Attila:* Kernstok Károly. — Népszava, 1973. dec. 23.

**KESERŐ ILONA**

*Szabó Júlia:* Keserű Ilona. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 13–14. Képpel.

**KÉRI ÁDÁM**

*Makovecz Imre:* Kéri Ádám munkái. — Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 59.

**KISHONTHY JENŐ**

(*palaki*): Kishonthy Jenő. — Népűjság, 1973. okt. 18.

**KISS ANNA**

*Mátyás István:* Képekkel tapétázott szoba. — Népszava, 1973. máj. 31.

*Sz. R.:* Kiss Anna képeiről. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 24–26. Képpel.

**KOCSIS LÁSZLÓ**

*Adonyi Máté György:* Kocsis László férfiarc képei. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 18. Képpel.

**KOHÁN GYÖRGY**

*Bodri Ferenc:* Kohán György arcképe. — Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 56–61.

*Dömötör János:* Kohán György. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 14. sz. 644–651. Képpel.

**KONDOR BÉLA**

*Frank János:* Kondor Béla. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 25. Képpel.

*Kovács Péter:* Az utolsó ikonfestő. — Kortárs, 1973. 17. évf. 3. sz. 466–470. Képpel.

*Németh Lajos:* Kondor Béla művészi világképe. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 13–22. Képpel.

*Németh Lajos:* Kondor Béla művészetéről. — Korunk, 1973. 23. évf. 6. sz. 915–922.

*Melocco Miklós:* Halotti maszk Kondor Béláról. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 23–24. Képpel.

*Passuth Krisztina:* Kondor-mitológia. — Magyarország, 1973. júl. 29.

**KONFÁR GYULA**

*Simon Gy. Ferenc:* Konfár Gyula. — Képes Újság, 1973. ápr. 28.

**KOSZTA JÓZSEF**

*Mátyás Ferenc:* Él-e a százéves Koszta? — Népszava, 1973. márc. 4.

*Szeles Zoltán:* Koszta József: Annuska c. képe. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 28–29. Képpel.

**KOSZTÁNDI JENŐ**

*Banner Zoltán:* Miért szereti Ön Kosztándit? — Utunk, 1973. 28. évf. 18. sz. 10.

**KOVÁCS MÁRI**

*K. Gy.:* Kovács Mária 90 éve. — Szabad Föld, 1973. szept. 9.

**KURUCZ D. ISTVÁN**

*Szöllőssy Tibor:* Kurucz D. István. — Hajdúbihari Napló, 1973. szept. 15.

**LAKNER LÁSZLÓ**

*Passuth Krisztina:* Főköthő a Magyar Nemzeti Múzeum anyagából. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 14–15. Képpel.

**LANTOS FERENC**

*Keserű Katalin:* Természet, látás, alkotás. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 47–49. Képpel.

**LEITNER SÁNDOR**

*Zsolnai László:* Leitner Sándor művészetéről. — Somogy, 1973. 2. sz. 119–120.

**LÓRÁNT JÁNOS**

*Pál József:* Lóránt János pannója. — Palócföld, 1973. 2. sz. 13–14.

**LOSSONCZY TAMÁS**

*Mezei Ottó:* Lossonczy Tamás festészetéről. — Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 52–53. Képpel.

**MAGHY ZOILTÁN**

*Tóth Ervin:* Maghy Zoltán 70 éves. — Hajdúbihari Napló, 1973. júl. 31.

**MAGYAR MARIS**

*Losonci Miklós:* A negyvenszállási pingálóasszony. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 40–41. Képpel.

**MARTYN FERENC**

*Csorba Győző:* Martyn Ferenc Petőfi-képe. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 5. sz. 401–405.

*Frank János:* Martyn Ferencnél. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 1. sz. 12.

*Hallama Erzsébet:* Martyn Ferenc. — Dunántúli Napló, 1973. ápr. 4.

*Hárs Éva:* Martyn Ferenc művészete. Kandidátusi értekezés vitája, Pataky Dénes és Miklós Pál opponensi véleménye, Hárs Éva válasza. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 146–154.

*Hárs Éva:* Martyn Ferenc műhelyében. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 21. Képpel.

*Horányi Barna:* Martyn Ferenc Kossuth-díja. — Somogyi Néplap, 1973. ápr. 22.

*Wallinger Endre:* Beszélgetés Martyn Ferencel. — Somogy, 1973. 2. sz. 12–17.

**MAZSAROFF MIKLÓS**

*Losonci Miklós:* Mazsaroff Miklós művészete. — Pest m. Hírlap, 1973. nov. 10.

**MIHÁLTZ PÁL**

*Csapó György:* Miháltz Pál. — Ország Világ, 1973. nov. 21.



- Dévényi Iván: Miháltz Pál. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 36–38. Képpel.
- MIKLÓSSY GÁBOR  
Gazda József: Miklóssy Gábor világa. — Utunk, 1973. 28. évf. 34. sz. 10.
- MIKOLA ANDRÁS  
Banner Zoltán: Egy nagybányai festő Kecskemétről. — Forrás, 1973. 1. sz. 84–86.
- MIZSER PÁL  
Losonci Miklós: Mizser Pál. — Népszava, 1973. nov. 10.
- MOHOLY NAGY LÁSZLÓ  
Bodri Ferenc: Moholy Nagy László fotóművészete. — Fotóművészet, 1973. 16. évf. 2. sz. 3–11. Képpel.  
Florián László: Új művészetek úttörője. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 1–2. sz. 36–44.  
Passuth Krisztina: Debut of László Moholy Nagy. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 125–142. Képpel.
- MOLNÁR JÓZSEF  
Tóth Elemér: Molnár József kepei. — Nógrád, 1973. okt. 11.
- MOLNÁR MIHÁLYNÉ  
Wehner Tibor: Molnár Mihályné. — Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 91–92. Képpel.
- NAGY IMRE  
Bajor Andor—Nemes István: Nagy Imre köszöntése. — Korunk, 1973. 23. évf. 6. sz. 930–934.
- NAGY ISTVÁN  
Aurel Ciupe—Banner Zoltán: Fogadás a festőnél. — Utunk, 1973. 28. évf. 15. sz. 11.  
Aurel Ciupe: Nagy Istvánról. — Forrás, 1973. 4–5. sz. 155–157.  
Heltai Nándor—Sümegi György: Út Nagy Istvánhoz. — Petőfi Népe, 1973. okt. 25.  
Katona Ádám: Nagy István. — Igaz Szó, 1973. 21. évf. 3. sz. 444–450.  
Késmárky Mária: Nagy István-émlékek Baján. — Forrás, 1973. 4–5. sz. 150–154.  
Kocsogh Ákos: A sokszor felfedezett festő. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 2. sz. 6–8. Képpel.  
Murádin Jenő: Nagy István. — Utunk, 1973. 28. évf. 15. sz. 11.
- NAGY SÁNDOR  
Szabadi Judit: Nagy Sándor művészetéről. — Vigilia, 1973. 38. évf. 11. sz. 734–737.
- NÁDASDY JÁNOS  
Losonci Miklós: Szigetszentmiklós festője. — Pest m. Hírlap, 1973. jún. 13.
- NOVÁK ANDRÁS  
Polner Zoltán: Novák András. — Csongrád m. Hírlap, 1973. júl. 29.
- NOVOTNY EMIL, RÓBERT  
Erdős Jenő: Novotny Emil Róbert. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 28. Képpel.
- NYILASY SÁNDOR  
Apró Ferenc: Nyilasy Sándor (1873–1934) — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 11–12. Képpel.
- ORVOS ANDRÁS  
Frank János: Orvos Andrásnál. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 23. sz. 12.
- PATAY ÉVA  
Salamon Nándor: Patay Éva felfedezése. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 22–23. Képpel.  
Székelyhidú Ágoston: Patay Éva. — Életünk, 1973. 4. sz. 359–363. Képpel.
- PATAKI FERENC  
Kovács Gyula: Pataki Ferenc. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 27. Képpel.
- PINTÉR JÓZSEF  
Dér Endre: Pintér József. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 21. Képpel.
- PIRK JÁNOS  
Tóth Antal: Pirk János 70 éves. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 16–17. Képpel.
- REDŐ FERENC  
Aba-Novák Judit: Redő Ferenc. KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. 50 l. illusztr. — 17 cm.
- RÉTI ZOLTÁN  
Juhász Mária: Réti Zoltán. — Kortárs, 1973. 17. évf. 7. sz. 1191–1194.
- RIPPL-RÓNAI ÖDÖN  
Dráveczky Balázs: Emléksorok Rippl-Rónai Ödönről. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 10–13. Képpel.  
Simon Gy. Ferenc: Rippl-Rónai a Somogyi Képtárban. — Képes Újság, 1973. szept. 8.
- RUDNAY GYULA  
Kultsár Barna Károly: Csokonay látomása. — Két Rudnay-festmény múltja. — Alföld, 1973. 24. évf. 11. sz. 182–184.
- SCHÖNBERGER ARMAND  
— Zsádányi —: Műteremlátogatás a magyar piktúra nesztoránál. — Új Élet, 1973. nov. 15.
- SOMOGYI ISTVÁN  
Vadas Zsuzsa: Somogyi István. — Petőfi Népe, 1973. szept. 12.
- SOMOGYVÁRI JÓZSEF  
Horányi Barna: Somogyvári József. — Somogyi Hírlap, 1973. ápr. 29.
- SOMOS MIKLÓS  
Csapó György: Somos Miklós. — Ország Világ, 1973. aug. 1.
- STETTNER BÉLA  
Passuth Krisztina: Stettner Béla. — Hungarian Review, 1973. 11. sz.
- SÜLI ANDRÁS  
B. M.: Árnyékot nem festett. — Szolnok m. Néplap, 1973. aug. 26.
- SZABÓ VLADIMIR  
Gross Arnold: Szabó Vladimir. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 13. sz. 1–2.
- SZABÓ ZOLTÁN  
Simon Gy. Ferenc: Szabó Zoltán. — Képes Újság, 1973. nov. 17.
- SZALAY FERENC  
László Ilona: A pusztá bűvöletében. — Szolnok m. Néplap, 1973. júl. 8.
- SZALÓKY KÁROLY  
Stankay József: A festő Szalóky Károly. — Népszava, 1973. dec. 31.
- SZÁNTÓ PIROSKA  
Kamocsay Ildikó: Festészet, művészet, irodalom. — Magyar Hírlap, 1973. szept. 23.  
Ónody Éva: Nyomot hagyni. — Ország Világ, 1973. júl. 11.
- SZENTIVÁNYI LAJOS  
Chicán Bálint: Szentiványi Lajosnál. — Népűjság, 1973. aug. 22.
- SZINYEI MERSE PÁL  
Maksay László: Majális. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 12. sz. 536–539. Képpel.
- SZURCSIK JÁNOS  
László Ilona: Szurcsik János. — Textilmunkás, 1973. aug. 8.
- TIHANYI LAJOS  
Ligeti Vilma: Tihanyi Lajos. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 13. sz. 13.  
Martyn Ferenc: Találkozásaim Tihanyi Lajossal. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 6. sz. 541–542.  
Passuth Krisztina: Tihanyi Lajosról. — Kritika, 1973. 1. sz. 23–24.  
Sik Csaba: Tihanyi Lajos. — Tükör, 1973. márc. 27.
- TOKÁCSLI LAJOS  
Polner Zoltán: Tokácsli Lajos. — Csongrád m. Hírlap, 1973. ápr. 30.
- M. TÓTH ISTVÁN  
Újj József: M. Tóth István. — Fejér m. Hírlap, 1973. márc. 11.
- V. TÓTH LÁSZLÓ  
Zentai: V. Tóth László. — Vas Népe, 1973. szept. 30.
- TÓTH MENYHÉRT  
Varga Mihály: Miske, Pozsony, Anglia. — Petőfi Népe, 1973. okt. 7.
- UDVARDI ERZSÉBET  
Heitler László: Udvardy Erzsébet festészete. — Életünk, 1973. 4. sz. 365–368. Képpel.
- UITZ BÉLA  
Kontha Sándor: L'art de Béla Uitz. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 305–328. Képpel.  
PME: Uitz Béláról. — Hajdúbihari Napló, 1973. márc. 22.
- ÚJHÁZY PÉTER  
Balogh Ödön: Egy festő Nadapon. — Fejér m. Hírlap, 1973. dec. 24.  
K. Kovalouszky Márta: Újházy Péter. — Kortárs, 1973. 17. évf. 7. sz. 1195.
- VAJDA JÚLIA  
Bozóky Mária: Vajda Júlia. — Életünk, 1973. 6. sz. 553–555. Képpel.
- VÁRNAI VALÉRIA  
Farkas Imre: Várnai Valéria. — Vas Népe, 1973. febr. 25.
- VERES MIHÁLY  
Tandi Lajos: Veres Mihály. — Délmagyarország, 1973. febr. 18.
- VÉGVÁRI GYULA  
NN.: Csongrád m. Hírlap, 1973. ápr. 22.
- VÉGVÁRI I. JÁNOS  
Sárándi József: Végvári I. János. — Kortárs, 1973. 17. évf. 7. sz. 1194–1195.
- VÉN EMIL  
Pogány Ö. Gábor: Vén Emil. — Csongrád m. Hírlap, 1973. nov. 18.
- WEISZ GYÖRGY  
Horváth Béla: Weisz György életéhez és művészetéhez. — Művészet-történeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 173–186. Képpel, angol kivonattal.



# WEINTRAGER ADOLF

*Bárdos Ferenc:* Weintrager Adolf. — Petőfi Népe, 1973. okt. 21.  
ZOLTÁNYF ISTVÁN  
*A. F.:* Zoltány István. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 24–25.  
Képpel.

# ZOMBORI LÁSZLÓ

*T. L.:* Beszélgetés Zombori Lászlóval. — Délmagyarország, 1973. júl. 12.

# ZSÖGÖDI NAGY IMRE

*Gazda József:* Nyolc évtized. — Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 49–53.  
*Sütő András:* Zsögödi Nagy Imre. — Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 54–55.

## GRAFIKA

### Régi

*Bodor Imre:* A budavári Domonkos-templom képe Schédel világ-krónikájának metszetén. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 103–106. Képpel.  
*Csonka Károly—Vaj István:* A könyvnyomtatás feltalálása és elterjedése Magyarországon. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 4. sz. 19–20. Képpel.  
*Kovács Albert:* A rajzról. Corvina K. Egyetemi Ny. Bp. 1973. 44 l. illusztr. — 21 × 23 cm.  
*NN.:* Fametszet a XIV. századi Magyarország romlásáról. — Budapest, 1973. 11. évf. 2. sz. 43. Képpel.  
*Rózsa György:* Magyar történetábrázolás a XVII. században. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 188 l. 62 t. — 24 cm.

### Új — általános

*Arató Antal:* Újabb ex libris kiadványok. — Könyvtáros, 1973. 23. évf. 6. sz. 368–371.  
*P. Brestyánszky Ilona:* A küllalak. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 24. sz. 4.  
*Dusza Éva:* Miskolc grafikusai. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 12–15. Képpel.  
*Sik Csaba:* Madách és illusztrátorai. — Tükör, 1973. jan. 30.  
*Szabady Judit:* L'apparition du Modern Style dans l'art graphique hongrois. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 289–303. Képpel.  
**ANDRUSKÓ KÁROLY**  
*Andruskó Károly* fametszetei. Szépirodalmi K. Bp. Szegedi Ny. 1973. 14 l. 62 t. — 4 cm.  
**BANGA FERENC**  
*Szabados Árpád:* Bemutatjuk Banga Ferencet. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 37. sz. 1–2.  
**BENE GÉZA**  
*Deák Dénes:* Egy Bene-grafika anatómiája. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 41–42. Képpel.  
**BERÉNY RÓBERT**  
*—h-a:* Két ismeretlen Berény-karc. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 32–33. Képpel.

### BIRÓ MIHÁLY

*Tóth Ervin:* Emlékezés Biró Mihályra. — Hajdúbíhari Napló, 1973. nov. 30.

### BORSOS MIKLÓS

*Kádár Zoltán:* Az írói és művészi szándék találkozása Borsos Miklós könyvillusztrációiban. — Alföld, 1973. 24. évf. 5. sz. 61–65.

### CZINKE FERENC

*(Vadás):* Bemutatjuk Czinke Ferencet. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 31. sz. 1–2.

### CSOHÁNY KÁLMÁN

*Benedek Miklós:* Vallomás. — Északmagyarország, 1973. okt. 7.  
*Moldvay Győző:* Csohány Kálmán. — Népújság, 1973. szept. 1.  
*S. M.:* — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 16. sz. 1–2.

### DISKAY LENKE

*Nagy Ildikó:* Diskay Lenke művészete. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 21–22. Képpel.

### ERDÉLYI JÁNOS

*P. Brestyánszky Ilona:* Erdélyi János könyvművész-tipográfus. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 5. sz. 17.

### FELEDY GYULA

*NN.:* Beszélgetések Feledy Gyulával. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 21–22. Képpel.  
*V. J.:* Bemutatjuk Feledy Gyulát. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 42. sz. 1–2.

### GROSS ARNOLD

*Gross Arnold* rézkarcai. (Bev.: Körner É.) Corvina K. Offset Ny. Bp. 1973. (4 lev.) 12 t. — 42 cm. Angolul, németül, franciául is.

*Csapó György:* Gross Arnold. — Ország Világ, 1973. dec. 19.

*P. Szűcs Julianna:* Gross Arnold: Kondor Béla-emléklap. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 12–13. Képpel.

### HEINZELMANN EMMA

*Bauer Jenő:* Heinzelmänn Emma. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 24. Képpel.

### HINCZ GYULA

*Láncz Sándor:* Béke. I–II. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 38. sz. 1782–1784. Képpel.

### KASS JÁNOS

*T. L.:* Beszélgetés Kass János grafikusművésszel. — Délmagyarország, 1973. dec. 21.

### KÁLDOR KATALIN

*Frank János:* Káldor Katalin. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 37. sz. 12.

### KEREKES LÁSZLÓ

*Tóth Elemér:* Kerekes László. — Nógrád, 1973. jún. 22.

### KOPACZ MÁRIA

*Kántor Lajos:* A mese megfejtése. — Korunk, 1973. 23. évf. 10. sz. 1569–1571. Képpel.

### KUSTÁR ZSUZSA

*T. M.:* Rendhagyó portré Kustár Zsuzsáról. — Zalai Hírlap, 1973. nov. 13.

### LENKEY ZOLTÁN

*Benedek Miklós:* A biennálé nagydíjasa. — Északmagyarország, 1973. dec. 13.

*Tasnádi Attila:* Lenkey Zoltán. — Népszava, 1973. jún. 6.

### MARTYN FERENC

*Martyn Ferenc:* Petőfi olvasása közben. (Bev. Solymár I.) KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. 4 (lev) 20 t. — 43 cm.

### MÁRTON FERENC

*Debreczeni László:* Találkozásaim Márton Ferencel. — Utunk, 1973. 28. évf. 32. sz. 10; 33. sz. 11.

### MEDVE CZKY JENŐ

*Medveczky Jenő:* Ilias. (Bev. László Gy.) KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. (64) lev. — 11 × 11 cm.

### NAGY IMRE

*László Gyula:* Nagy Imre 200 rajza. — Utunk, 1973. 28. évf. 29. sz. 10–11.

### PÁSZTOR GÁBOR

*Csapó György:* Pásztor Gábor. — Ország Világ, 1973. aug. 22.

### PETŐ JÁNOS

*Károlyi András:* Bemutatjuk Pető János kőrajzeit. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 26. sz. 2.

### RASZLER KÁROLY

*Újvári Béla:* Raszler Károly. — Népszava, 1973. dec. 8.

### REICH KÁROLY

*Reich Károly:* Pastorale. KAK. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 28 t. — 32 cm.

*Kádár Zoltán:* Reich Károly-illusztráció Petőfi szerelmes verseihez. — Alföld, 1973. 24. évf. 1. sz. 89–91.

### RÓNA EMY

*Földes Anna:* Róna Emyvel Mecsországban. — Nők Lapja, 1973. okt. 13.

### SÁROS ANDRÁS MIKLÓS

*Nagy Ildikó:* Sáros András Miklós. — Életünk, 1973. 2. sz. 158–160. Képpel.

### SWIERKIEWICZ RÓBERT

*Sz. J.:* Swierkiewicz Róbert. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 15. Képpel.

### Gy. SZABÓ BÉLA

*Mátyás István:* Szobrok és fametszetek. — Népszava, 1973. máj. 13.

### SZALAY LAJOS

*Szalay Lajos:* Genesis. (Bev. D. Fehér Zs.) M. Helikon. Európa, Athenaeum—Zrínyi Ny. Bp. 1973. (74) lev. — 24 × 27 cm.

*Láncz Sándor:* Szalay Lajos. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 29 l. 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, Us. 84)

*László Gyula:* Szalay Lajos rajzművészetéről. — Tiszatáj, 1973. 7. sz. 72–82.; Látóhatár, 1973. 9. sz. 184–194.

*Tibély Gábor:* Szalay Lajos. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 221–223. Képpel.

### SZÁNTÓ PIROSKA

*Frank János:* Szántó Piroška grafikái. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 3. sz. 2.

### SZEMETHY IMRE

*Végvári Lajos:* Bemutatjuk Szemethy Imrét. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 48. sz. 1–2.

### SZENES ZSUZSA

*K. Kovalovszky Márta:* Szenes Zsuzsa grafikái. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 24–25. Képpel.



## SZILVÁSY NÁNDOR

Tóth Ferenc: Szilvásy Nándor reklámgrafikus. — Csongrád m. Hírlap, 1973. okt. 30.

## TOMBÁCZ JÁNOS

B. S.: Tombácz János meseillusztrációi. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 41. Képpel.

## TÓTFALUSI KIS MIKLÓS

Himan György: Tótfalusi Kis Miklós a betűművész és tipográfus. Magyar Helikon, Kossuth Ny. Bp. 1973.

## UITZ BÉLA

NN.: Uitz Béla: Halottisiratás. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 34–35. Képpel.

## VARGA NÁNDOR LAJOS

Arató Antal: Varga Nándor Lajos fametszetei és a könyvnyomtatás. — Könyvtáros, 1973. 23. évf. 8. sz. 483.

## IPARMŰVÉSZET — NÉPMŰVÉSZET

## a) Általános cikkek

Andrásfalvy Bertalan: A néprajztudomány helyzete és néprajzkutatásunk időszerű feladatai Dél-Dunántúlon. — Baranyai Művelődés, 1973. 3. sz. 96–100.

Bandi Dezső: Népművészetünk metamorfózisa. — Utunk, 1973. 28. évf. 45. sz. 1 és 4–5.

Búzás Árpád: Visszapillantás és program. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 5–7.

Dóka Klára: A pest-budai iparosok szerszámkészlete a reformkorban. — Technikatörténeti Szemle. VI. 1973. 55–72.

Fekete Judit: Iparművészek a könnyűiparban. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 8–11. Képpel.

Harsányi Lajos: Eszterházán. — Vigilia, 1973. 38. évf. 10. sz. 666.

Kapros Márta: A népi kultúra emlékei. — Palócföld, 1973. 3. sz. 23–24.

B. Kiss Éva: A gödöllői iskola iparművészeti törekvései. — Vigilia, 1973. 38. évf. 11. sz. 740–743.

Mészáros Ottó: A kézben hordott tűz. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 2. sz. 11–13. Képpel.

B. Pilaszanovich Irén: Pécs-Baranya iparművészei. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 28–29. Képpel.

Pogány Frigyes: Iparművészetünk a két világháború között. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 2. sz. 127–130. Képpel.

Szabó Ede: Proféták, iparművészek. A szecesszió. — Új Írás, 1973. 13. évf. 5. sz. 124–125.

Szűz Rezső: Népi használati tárgyak a lakásban. — Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 16.

## b) Céhtörténet

Czigány Béla: Az összetartozás ládája (céhládák). — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 34–35. Képpel.

Kiss Jenő: A mihályi ipartestület és ipartársulat történetéhez. — Soproni Szemle, 1973. 3. sz. 261–262.

## c) Népi építészet

Bakó Ferenc: A föld- és téglafalazat az északmagyarországi népi építkezésben. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 247–304. Képpel, német kivonattal.

Bálint Sándor: Szegedi napsugaras házak. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 4. Képpel.

Bárh János: A Duna–Tisza közti népi építészet és lakáskultúra változásairól. — Forrás, 1973. 4–5. sz. 94–103.

Hoffmann Tamás: Régi falvak új otthona. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 2–5.

Selmeczi Kovács Attila: Gerendavázás épületek felállítására Észak-Borsodban. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 12. Miskolc, 1973. 487–498. Képpel, német kivonattal.

Vajkay Aurél: Füstös konyhás házak a Balaton környékén. — Ethnographia, 1973. 84. évf. 1–2. sz. 82–96.

## d) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség

## Régi

Dienes István: Honfoglalás kori veretes tarsoly Budapest-Farkasrétről. — Folia Archeologica, 1973. 24. k. 177–217. Képpel, német kivonattal.

Domonkos János: A rézműves-rézkovács kismesterség Szombathelyen. — Vasi Szemle, 1973. 27. évf. 2. sz. 253–265.

Horváth Terézia: Paraszti ékszerek. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 2. Képpel.

Kampis Antal: Az esztergomi Mátyás Kálvária. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 33–34. Képpel.

Kátay Mihály: Napisten színeváltozásai. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 3–5. Képpel.

H. Kolba Judit–T. Németh Annamária: Ötvösművek. Magyar Helikon, Corvina K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 41 l. 24 t. — 26 cm. Angol, francia, német nyelven is.

Kovács Tibor: Korai markolatlapos bronz török a Kárpát-medencében. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 157–166. Képpel.

László Gyula: Lehel kürtje. 4. kiad. Jászberény, 1973. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 23 l. illusztr. — 23 cm. (Jászszági füzetek, 10.)

Mozsolics Amália: Bronze und Goldfunde der Karpatenbeckens Depottfundhorizonte von Forró und Opályi. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 364 l. illusztr. 1 térkép — 29 cm.

Pusztai László: A beregi vasöntés emlékei. — Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 22–25. Képpel.

Scheiber Rózsa: A haragedények népe Budapesten. Fővárosi Ny. Bp. 1973. 28 l. illusztr. — 20 cm.

Timaffy László: Győri fémművesek. — Arrabona, 15. Győr, 1973. 227–239. Képpel, német kivonattal.

Topál Judit: Bronzkori ékszerlelet Ócsáról. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 3–18. Képpel.

v. e.: Megkonduló s elnémet budai harangok. — Budapest, 1973. 11. évf. 10. sz. 36. Képpel.

## Új

Keserő Katalin: A pécsi Műhely. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 27. Képpel.

## BIEBER KÁROLY

Csapó György: A kovácsolt vas művésze, Bieber Károly. — Ország Világ, 1973. jún. 6.

Hernádi Magda: Bieber Károly, a vas művésze. — Magyar Hírek, 1973. jún. 23.

## BOROVI JÁNOS

Koós Judit: Borovi János párizsi ékszerei. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 16–17. Képpel.

## DÉVÉNYI JÁNOS

Sass Ervin: Vendégünk, Dévényi János. — Békés m. Népiújság, 1973. jún. 10.

## FETTICH NÁNDOR

Erdélyi István: Fettich Nándor, az ötvösművész. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 11. Képpel.

## KOZMA ISTVÁN

Gyöngyösi Gábor: Kozma István. — Korunk, 1973. 23. évf. 10. sz. 1572–1576. Képpel.

## e) Érem, pénz

## Régi

Gedai István–Sey Katalin: Éremkincsek. 2. kiad. Magyar Helikon, Corvina, K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 42 l. 24 t. — 26 cm. Angolul is.

Gedai István: Fémbe metszett történelem. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 13–14. Képpel.

Gyöngyösi János: Kalocsa érmekben. — Az Érem, 1973. 29. évf. 2. sz. 81–84.

Huszár Lajos: Régi magyar emlékérmek katalógusa. KGM. MTTI soksz. Bp. 1973. 72 l. illusztr. (Az éremgyűjtők kiadványai, 5.)

Kahler Frigyes–Káplár László: Adatok a 16. sz.-i pénzhamisítás kérdéséhez. — Az Érem, 1973. 29. évf. 1. sz. 17–21.

Káplár László: Technikai hibás pénzek. — Az Érem, 1973. 29. évf. 1. sz. 23–27.

Pál Imre: A római császárkor görög koloniális vereteinek ismertetése. — Az Érem, 1973. 29. évf. 1. sz. 2–7; 2. sz. 49–55.

Pohl Artur: Hozzájárulás középkori rézpénzeink kérdéseire. — Az Érem, 1973. 29. évf. 2. sz. 56–57.

Pohl Artur: Tiroli tallérok. (1492–1777) KGM. MTTI soksz. Bp. 1973. 88 l. illusztr. — 20 cm.

## Új

Barbalics Imre János: Adatok a jugoszláv, bolgár és román pénzveréshez. — Az Érem, 1973. 29. évf. 2. sz. 70–71.

Gosztonyi József: Az Éremkedvelők egyesülete. — Az Érem, 1973. 29. évf. 1. sz. 28–37; 2. sz. 72–80.

## f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés

## Régi

Batári Ferenc: A csomózott keleti szőnyeg. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 1–5. Képpel.

Endrei Walter: Textilminták levéltárban. — Technikatörténeti Szemle, VI. 1973. 117–122. Képpel.

Frank János: Faliszőnyeg. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 47. sz. 12.



*Halasi Mária:* A dolmánytól a konfekcióig. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 23–25. Képpel.

*Halasi Mária:* Fejek furcsa ékítménye. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 4. sz. 22–24. Képpel.

*Horváth Teréz—N. Fülöp Katalin:* A textilgyűjtemény gyarapodása. 1970–1972. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 125–144.

— *h—a:* Sárközi kötény. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 56–57.

*Irásné, Melis Katalin:* A budai középkori lábbeli viselet. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 88–102. Képpel.

*K. I.: Egy XVII. századi felvidéki himzés.* — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 45–46.

*Király Péter:* István király erszénye? — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 16. sz. 723–726.

*Kiss Jenő:* A széki varrottas. — Utunk, 1973. 28. évf. 4. sz. 11.

*Kovács Zoltán:* Egy 1848-as honvédszászló története. — Hadtörténelmi Közlemények, 1973. 20. évf. 3. sz. 523–531.

*Laczkovits Emőke:* Egy kapuvári női ruhátár bemutatása. — Arrabona, 15. Győr, 1973. 199–226. Képpel, német kivonattal.

*László Emőke:* Régi idők textilművészete. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 33–37. Képpel.

*NN.: A szőnyegművészet városa.* — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 45. sz. 2156–2157. Képpel.

*Szabolcsi Hedvig:* Miért nem kárpit? — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 10–11.

Új

*Fekete Judit:* Tervezők helyzete a textiliparban. — Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 3–5.

*Koczogh Ákos:* Mai textilművészetünk. — Népszava, 1973. okt. 27.

*Ruzsa György:* Zur Kunst der Ungarischen Wandteppiche im 20. Jahrhundert. — Ars Decorativa, I. Bp. 1973. 169–185. Képpel.

**BALÁZS IRÉN**

*Frank János:* Balázs Irén. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 27. sz. 12.

*Kövendi Judit:* Balázs Irén textilművész otthonában. — Budapest, 1973. 11. évf. 1. sz. 23–25. Képpel.

*Papp Gábor:* Balázs Irén. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 21–22. Képpel.

**J. BALOGH TÜNDE**

*Bálint Gyula:* Balogh Tünde. — Csongrád m. Hírlap, 1973. ápr. 8.

**BÚZÁS ÁRPÁD**

*Koczogh Ákos:* Búzás Árpád. — Népszava, 1973. ápr. 14.

**DOMANOVSKY ENDRE**

*Újvári Béla:* Domanovszky Endre: Jegyesek c. falkárpitja. — Kritika, 1973. 2. sz. 29.

**FERENCZY NOÉMI**

*Borghida István:* Ferenczy Noémi, a felejthetetlen. — Utunk, 1973. 28. évf. 36. sz. 11; 37. sz. 11.

*Jánosy István:* A Ferenczy család. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 2–5. Képpel.

**FÜRTÖS ILONA**

*K. Kovalovszky Márta:* Fürtös Ilona. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 24–25. Képpel.

**HAJNAL GABRIELLA**

(földes): *Hajnal Gabriella.* — Nők Lapja, 1973. febr. 17.

*Simon Gy. Ferenc:* Hajnal Gabriella. — Képes Újság, 1973. okt. 27.

*Szabó György:* Hajnal Gabriella. Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 10. sz. 1–2.

**HONTHY MÁRIA**

*Kovács Gyula:* Honthy Mária. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 25–30. Képpel.

**NAGY GY. MARGIT**

*Papp Lajos:* Szobrok, gobelinek, s tizenhárom év. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 26–27. Képpel.

**NÉMETH ÉVA**

*Koczogh Ákos:* Németh Éva. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 23. Képpel.

**PIPA ILDIKÓ**

*Székelhyidi Ágoston:* Pipa Ildikó faliszőnyegeiről. — Hajdúbihari Napló, 1973. szept. 25.

**SZENES ZSUZSA**

*Osváth Katalin:* Szenes Zsuzsa. — Nők Lapja, 1973. jan. 27.

**VASZARY JÁNOS**

*Keserő Katalin:* Vaszary János faliszőnyege egy magángyűjteményben. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 20–21. Képpel.

g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik

Régi

*Bobrowsky Ida:* Die Maria Theresia-Gedenkschüssel aus Herend. — Ars Decorativa, I. Bp. 1973. 145–151. Képpel.

*P. Buoz Terézia:* Római kori mozaik Szombathelyen. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 50–54. Képpel.

*Bükkösi:* Hagyományok és vívmányok a pécsi porcelángyárban. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 41–42. Képpel.

*Hegyí József:* Újjáéled Patakon a népi kerámia. — Északmagyarország, 1973. júl. 27.

*Katona Imre:* A későhabán kerámia és a XVIII. századi fajansz néhány kérdése. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 233–253. Képpel, német kivonattal.

*Katona Imre:* Apaffy fejedelem poharai. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 1–2. Képpel.

*Katona Imre:* Eozinkészítők Magyarországon. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 14–15. Képpel.

*Katona Imre:* Habán üvegek. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 30–31. Képpel.

*Katona Imre:* „Nix pardon” habán korsó az Iparművészeti Múzeumban. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 28. Képpel.

*Katona Imre:* Üvegek, üvegtechnikák. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 30–35. Képpel.

*Kiss Ákos:* A holicai fajansz jegyeiről. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 45–47. Képpel.

*Kiss Ákos:* Kőpadlók Aquincumtól Savariáig. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 6–7. Képpel.

*Kiss Ákos:* Roman mosaics in Hungary. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 72 l. 13 t. — 29 cm.

*Korompay János:* Korongolt kerámiák. — Magyarország, 1973. szept. 2.

*Kresz Mária—István Erzsébet:* A kerámiagyűjtemény gyarapodása. 1970–1972. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 144–152.

*Matyasovszky Péter:* Pest-budai látképek üveg poharakon. — Budapest, 1973. 11. évf. 11. sz. 64–65. Képpel.

*Molnár László:* A herendi porcelángyár történetének periodizációja. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 44–58. Képpel, német kivonattal.

*Sikota Győző:* Das Porzellan von Herend. Szegedi Ny. 1973. 23 l. 20 t. — 23 cm.

*Szokup Lajos:* Az üvegiparról. — Ipari Művészet, 1973. 5. sz. 16–17.

*Tasnádyné, Marik Klára:* Lobmeyr 1823–1925. Műgyűjtő, 1873. 5. évf. 39–40. Képpel.

*Zákány Eszter:* Agyagművészet. Corvina K. Egyetemi Ny. Bp. 1973. 44 l. illusztr. — 21 × 22 cm.

**BALÁZS JÓZSEF RÓBERT**

*Búza Barna:* Balázs József Róbert színeskőmozaikja. — Budapest, 1973. 11. évf. 6. sz. 49. Képpel.

**BARANYÓ SÁNDOR**

*Szeles Zoltán:* Baranyó Sándor mozaikja Algyőn. — Délmagyarország, 1973. júl. 29.

**CSISZÁR JÓZSEF**

*Fatuska János:* Csiszár József tatai fazekasmester. — Új Forrás, 1973. 5. évf. 109–114. Képpel.

**GÁDOR ISTVÁN**

*Fekete Judit:* Gádor István műtermében. — Magyar Nemzet, 1973. dec. 24.

*Hallama Erzsébet:* Látogatás Gádor István kerámikusművésznél. — Dunántúli Napló, 1973. jún. 17.

*Uő.: —* Dunántúli Napló, 1973. nov. 25.

**GONDA ISTVÁN**

*H. D.: Látogatás Gonda István fazekasmesternél.* — Szolnok m. Néplap, 1973. okt. 9.

**GORKA LIVIA**

*Szémann Béla:* Beszélgetés Gorka Livia Munkácsy-díjas kerámikus-sal. — Népszava, 1973. jún. 9.

**HORVÁTH LÁSZLÓ**

*NN.: Horváth László iparművésznél.* — Napló, 1973. nov. 3.

**KANYÁK ZSÓFI**

*Kovács Margit:* Kanyák Zsófi. — Magyar Ifjúság, 1973. szept. 28.

**NÉMETH JÁNOS**

*Koczogh Ákos:* Németh János. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 20–21. Képpel.

**PROBSZTNER JÁNOS**

*Simon Gy. Ferenc:* Probsztner János. — Képes Újság, 1973. nov. 3.

**SEREGÉLY MÁRTA**

*Filep István:* Seregély Márta. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 3. sz. 23. Képpel.

**SOVÁNKA ISTVÁN**

*Katona Imre:* Sovánka István és a magyar üveg a múlt század végén. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 50–52. Képpel.

h) Bútor, faragás

Régi

*Blahó István:* Székek és fotelok. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 36. sz. 1710–1715. Képpel.

*K. Csilléry Klára:* A bútor- és világítóeszköz-gyűjtemény gyarapodása. 1970–1972. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 110–124.



Banner Zoltán — Erdélyi Lajos: Levélváltás a tancsi mennyezet ügyében. — Utunk, 1973. 28. évf. 12. sz. 11.  
Koczogh Ákos: Főtől való fák. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 4. sz. 12–13. Képpel.  
Nemes László: Meghalt a király. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 4. sz. 25–27. Képpel.  
Szabadfalvy József: Az avasi templom festett táblái. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 16–17. Képpel.  
Vida Mária: Patikák és patikusok a régi Magyarországon. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 6. sz. 262–267.

Új

Erdész László: Az otthonteremtés is művészet. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 2. sz. 10. Képpel.  
Ernyey Gyula: Hatások belső térben. — Ipari Művészet, 1973. 5. sz. 12–15.  
Ernyey Gyula: Modern bútor. — Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 11–15. Képpel.  
Kemény István: Lakásunk — belülről. — Magyar Nemzet, 1973. nov. 29.  
Molnár László: Pillantás a holnap lakásába. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 3. sz. 19–20. Képpel.

#### KIRÁLY JÓZSEF

Fekete Judit: Király József belsőépítész. — Ipari Művészet, 1973. 3. sz. 13–16.

#### NAGY BÁLINT

Filep István: Nagy Bálint. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 2. sz. 6–7. Képpel.

#### TÓTH TIBOR

Filep István: Tóth Tibor. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 1. sz. 30. Képpel.

#### i) Hangszer

Szigeti Kilián: Tausz Antal (1826–1903) nagyszentmihályi orgona-építő élete és munkássága. — Vasí Szemle, 1973. 27. évf. 3. sz. 437–445.

#### j) Könyvművészet, pecsét, címer

Régi

Balázsovich Boldizsár: Régi magyar építési könyvek. — Magyar Építőipar, 1973. 22. évf. 10. sz. 555–563.  
Bezerédy Győző: Dunaszecske 1710. évi pecsétje. — Baranyai Művelődés, 1973. 2. sz. 110–113.  
Borsa Gedeon: A XVI. századi könyvnyomtatás részmerlege. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 249–269.  
Borsa Gedeon: A XVII. századi magyarországi könyvnyomtatásról. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 27–37.  
Borsa Gedeon: Ötszázéves a magyarországi könyvnyomtatás. — Könyvtáros, 1973. 23. évf. 5. sz. 255–257.  
Botta István: A reformáció és nyomdászat Magyarországon. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 270–289.  
Fülöp Géza: Nyomdászat és könyvkultúra az 1848–49-i forradalom és szabadságharc idején. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 78–86.  
Haimann György: Tótfalusi Kis Miklós nyugat-európai mestereinek és üzletfeleinek kérdéséhez. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 58–67.  
Holl Béla: A hazai nyomdászat a XVII. sz. első felében. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 38–46.  
Holl Béla: A pozsonyi nyomdászat történetéhez a XVII. század első feléből. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 377–385.  
Karikó Sándor: Hess András helye a magyar kultúrtörténelemben. — Forrás, 1973. 2. sz. 73–79.  
Kéki Béla: Szenczi Kertész Ábrahám a magyar puritánus mozgalom szolgálatában. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 47–57.  
Kiss István: Hazai nyomdászatunk a XIX. század második felében. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 87–97.  
Koroknay Éva: Magyar reneszánsz könyvkötések. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 125 l. 34 t. — 24 cm.  
Kovács József László: Farkas Imre sopronkeresztúri és csepregi nyomdája. 1608–1643. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 359–364.  
H. Kovács Sándor: Az első magyar nyomdatörténet ismeretlen kézirata. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 332–348.  
Parádi Nándor: A gyulai állatalkos agyagpecsétlő. — Folia Archeologica, 1973. 24. k. 33–41. Angol kivonattal.  
Radocsay Dénes: Wiener Wappenbriefe und die letzten Miniaturen von Buda. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 61–73. Képpel.  
Soltész Zoltánné: Hess András és kora. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 1–13.

Szántó Tibor: A magyar könyv krónikája. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 16–17.  
Szelestei N. László: A Hess-féle Chronica legrégibb kéziratos másolata. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 349–351.  
Tarnóc Márton: A magyar könyv a XVII. sz. elején. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 315–331.  
Tompos Ernő: Soproniak középkori pecsétjei. — Soproni Szemle, 1973. 27. évf. 4. sz. 289–306.  
Varjas Béla: Az első magyar könyvkiaadó. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 14–26.  
Varjas Béla: Heltai Gáspár a könyvkiaadó. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 290–314.

Új

Käfer István: Az Egyetemi Nyomda Kelet-Közép-Európa művelődésében. — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 3. sz. 68–77.  
Szántó Tibor: Gondolatok a mai magyar könyvművészetről. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 10–11.  
Vértes Jenő: Budapesti nyomdajegyek. (1873–1973) — Budapest, 1973. 11. évf. 1. sz. 36–38.

#### k) Díszlet

Sütő József: Kiskunsági parasztszínpad a millennium éveiben. — Forrás, 1973. 4–5. sz. 118–126.  
Székely György: Emberméretű, vagy emberfölötti színház. — Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 26–27. Képpel.

#### l) Ipari forma

Ács József: Az iparművészet nemesítő szerepe. — Magyar Szó, 1973. dec. 9.  
— bñ —: Akaratlan hozzászólás. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 6–7.  
Bereczky Loránd: Magyar design? — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 9–12. Képpel.  
Bér Andor: Formatervezés 1972-ben. — Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 14–15.  
B. I.: Zárszó helyett. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 6–7.  
Ernyey Gyula: Design a századfordulón. — Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 3–6.  
Fekete György: A design ürügyén. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 5. Képpel.  
Fekete Judit: Formatervezés két vasajtó között. — Magyar Nemzet, 1973. febr. 4.  
Fekete Judit: Kérdések a formatervezés holnapjáról. — Magyar Nemzet, 1973. jan. 28.  
Filep István: Design és bútor. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 2–4. Képpel.  
Ipari Formatervezés: Vita a design-ról a Művészetben. (Összeáll.: Miklós P.) — Iátóhatár, 1973. 12. sz. 164–188.  
Koczogh Ákos: A design internacionalis. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 5.  
Kresz Frigyes: Club design 73. — Népművelés, 1973. 20. évf. 2. sz. 16–17.  
— L —: Formatervezők a finomkerámia-iparban. — Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 6–7.  
Lugossy Mária: Az időmérő ember. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 38–39. Képpel.  
Németh Aladár: Design. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 5–6.  
Pohárnok Mihály: Még egyszer a design fogalmáról. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 5–6.  
Rénés György: Üvegipari gyártmánytervezés. — Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 19–20.  
Schrammel Imre: Egyedi alkotás és design. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 5.  
Tóth Pál: Klubberendezések problémákkal. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 8.

#### ANTONI ROZÁLIA

Ónody Éva: Antoni Rozália ipari formatervező. — Ország Világ, 1973. aug. 15.

#### VERES LAJOS

Szigethi Ágnes: Veres Lajos. — Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 15–17. Képpel.

#### MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA

Aradi Nóra: A Szépművészeti Múzeum modern kiállítása. — Kritika, 1973. 8. sz. 29–30.  
Ars Decorativa. I. (Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum évkönyve. Szerk.: Jakabffy I.) NPI. Bp. 1973. — 24 cm.  
Bakó Ferenc: Beszámoló a Heves megyei múzeumi hálózat munkájá-



- ról 1971-ben. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 5–17. Francia kivonattal.
- Balassa M. Iván: A rekonstrukció és másolat kérdése a szabadtéri néprajzi múzeumok építésében. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 171–175.
- Balassa Iván: A szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 50. sz. 2374–2378.
- Balogh Elemér: Látogatás a badacsonyi Egry József Emlékmúzeumban. — Napló, 1973. aug. 19.
- Boldizsár Iván: Modern művészet múzeuma? — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 5.
- Bojár Iván: Az Esztergomi Keresztény Múzeum. — Magyar Hírlap, 1973. máj. 16.
- Bozóky Mária: Az Esztergomi Keresztény Múzeum. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 41–42. Képpel.
- Dankó Imre: A vidéki múzeumok tudományos munkájának jelentősége. — A Hajdúsági Múzeum Évkönyve, 1. Hajdúböszörmény, 1973. 5–8.
- Dávid Lajos: Jelentés a Győr-Sopron megyei múzeumi szervezet 1972. évi működéséről. — Arrabona, 15. Győr, 1973. 357–378.
- Domonkos Ottó: A Liszt Ferenc Múzeum 1972. évi munkája. — Soproni Szemle, 1973. 27. évf. 3. sz. 265–269.
- Domonkos Ottó: Múzeumi hónap Sopronban. (1963–72) — Soproni Szemle, 1973. 27. évf. 1. sz. 74–83.
- Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. (Szerk.: Bakó F.) — Eger, 1973. Glóbusz Ny. Bp. 377 l. 6 t. 1 térkép.
- D. I.: Az Esztergomi Keresztény Múzeum. — Vigilia, 1973. 38. évf. 7. sz. 495.
- Esztergomi László: Múzeum a Miklós Malomban. — Magyar Hírlap, 1973. júl. 3.
- Faragó Sándor: A Rábaközi Múzeum alapítása és első tíz éve. — Soproni Szemle, 1973. 27. évf. 3. sz. 219–237.
- Fekete György: Meditáció a modern művészet múzeumáról. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 6–7.
- Ferenczy László: Report on the Activities of the Hopp Museum of Eastern Asiatic Art in 1971. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 209–210.
- Fülöp Ferenc: A Nemzeti Múzeum és a Néprajzi Múzeum tudományos kapcsolatai. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 24–34. Németül is.
- Garamvölgyi József: Az Országos Múzeumi és Műemléki hónap megnyitóján. — Jászkunság, 1973. 19. évf. 4. sz. 145–147.
- Garas Klára: A Szépművészeti Múzeum képei. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 284 l. illusztr. — 22 cm.
- Gönyei Antal: A múzeum és az új közönség. — Népművelés, 1973. 20. évf. 12. sz. 18–19.
- Gönyei Antal: Múzeum és közönség. — Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 3–6.
- Gulay István: A Nemzeti Galéria jövője. — Szolnok m. Néplap, 1973. aug. 17.
- A Hajdúsági Múzeum Évkönyve 1. (Szerk.: Bacsik J.) Alföldi Ny. Debrecen, 1973. 189 l. 2 térk.
- Hárs Éva: Csontváry Múzeum Pécssett. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 11. sz. 972–973.
- Hofer Tamás: A Néprajzi Múzeum tudományos és muzeológiai kapcsolatai. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 73–86. Németül is.
- Hoffmann Tamás: A Néprajzi Múzeum 100 éve. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 17–24. Németül is.
- Hoffmann Tamás: A Szabadtéri Néprajzi Múzeum. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 250–252.
- (horvát): Az Esztergomi Keresztény Múzeum. — Magyar Nemzet, 1973. máj. 20.
- Nemzeti Képtárunk terve. — Kritika, 1973. 6. sz. 20–23; 10. sz. 10–12.
- H. E.: Csontváry Múzeum. Pécs 73. — Dunántúli Napló, 1973. okt. 7.
- Kemény István: Sajtómúzeum. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 1. sz. 18–21.
- Kiss Ákos: Die Entwicklung der Kunstgewerblichen Bewegungen und das Entstehen der Kunstgewerbemuseen. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 7–29.
- Kodolányi János: A Néprajzi Múzeum működése. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 34–47.
- Sz. Koroknay Éva: Múzeum és élő művészet. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 6–7.
- Környei Elek: Látogatás Kossuth Lajos szülőházában. — Magyar Nemzet, 1973. szept. 7.
- Kulinyi István: Az élők múzeuma. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 5–6.
- Kun Jánosné: A gyermekmúzeumokról. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 10.
- Sz. Kürti Katalin: Bemutatjuk a Böszörményi Galériát. — Hajdúbihari Napló, 1973. dec. 16.
- László Emőke: Textil Műszaki Múzeum. — Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 2.
- László Ilona: Fába frott, agyagba égetett, szőnyegbe szőtt mesék. — Nógrád, 1973. júl. 8.
- Losonci Miklós: A Kassák Emlékház gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 19–23. Képpel.
- F. Ludányi Gabriella: Az egri múzeum és képtár megalakulása. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 65–79. Németül is.
- Marafkó László: Százéves Múzeum. — Dunántúli Napló, 1973. júl. 29.
- Mátrai Betegeh Béla: Az Esztergomi Keresztény Múzeum. — Magyar Hírek, 1973. máj. 26.
- Mátyás István: Az épülő vár új lakói. — Népszava, 1973. aug. 19.
- Miskolczy Ferenc: Múzeumi levél. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 6–7.
- Múzeumi Főosztály: Irányelvek a kapitalizmus és a szocializmus korszakával foglalkozó történeti muzeológia fejlesztéséhez. — Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 31–41.
- S. Nagy Katalin: Múzeum és közönség. — Népművelés, 1973. nov. 11.
- Nagy Mihályné: Textiltörténeti múzeum Budán. — Budapest, 1973. 11. évf. 3. sz. 23–25. Képpel.
- Nagy Péter: Modern múzeumot? — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 12.
- Nagyhegyi Zoltán: A múzeumi jogszabályok kézikönyvében 1972-ben bekövetkezett változások. — Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 109–117.
- Németh Ferenc: Cenik, hazánk véghatárán. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 38. sz. 1799–1803.
- Németh Lajos: Csontváry múzeum — problémákkal. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 46.
- Németh Lajos: Elévülés miatt zárva. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 5.
- N.N.: A Szépművészeti Múzeum 1971-ben. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1973. No. 40. 91–96; 146–147. Képpel, francia nyelven is.
- Nouvelle Acquisitions 1967–1972. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts, 1973. No. 41. 53–124.
- O. I.: Csók István emlékmúzeum, Cece. — Tolna m. Népiújság, 1973. aug. 2.
- Peterscsák Tiadár: Egy múzeum és közönsége. — Népművelés, 1973. 20. évf. 3. sz. 28.
- Peterscsák Tiadár: Kísérlet a sárospataki Rákóczi Múzeum látogatóinak szociológiai vizsgálatára. — Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 93–108.
- Pomozsi Mihály: A szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 109–113.
- Puruczki Béla: A szerencsi képes levelezőlap múzeum. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 40. sz. 1881–1885.
- Puruczki Béla: Széphalom, Kazinczy Emlékház. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 16. sz. 752–755.
- Rideg Gábor: Kell-e magyar modern művészetek múzeuma? — Népszava, 1973. ápr. 29.
- Pécs. Janus Pannoni Múzeum. Modern Magyar Képtár. (Kat. bev.: Romváry F.) Szikra Ny. Pécs, 1973. (48) lev. illusztr. — 22 x 23 cm.
- Romváry Ferenc: Pécs — a múzeumok városa. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 33–34. Képpel.
- Sarkadiné, Hárs Éva: Bemutatjuk a 15 éves Pécsi Modern Képtárát. — Baranyai Művelődés, 1973. 1. sz. 87–89. Képpel.
- M. Sternegg Zlinszky: Le Musée des Arts Décoratifs en 1971. — Ars Decorativa, 1. 1973. 199–205.
- Studia comitatensia. 1. (Szerk.: Ikvai N.) Szentendre, 1973. Győr-Sopron m. Ny. Győr, 1973. 354 l. illusztr.
- Szabadváry Ferenc: Az ipartörténeti gyűjtőtevékenység fejlesztéséről. — Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 47.
- Szabó Júlia: A Somogyi Képtár és az Egri József Emlékmúzeum. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 12 ill. 41. Képpel.
- Szabó T. Attila: Természettudományi Múzeumaink. — Korunk, 1973. 23. évf. 3. sz. 481–484.
- Szale László: A zebegényi Szőnyi István Emlékmúzeum. — Látóhatár, 1973. 12. sz. 193–199.
- Szege Bálint: A Szabadtéri Néprajzi Múzeum tevékenysége. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 47–59.
- Székhely Artúr: Lesz-e Országos Nyomdászati Múzeumunk? — Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 1–2. sz. 52–53.
- Szűj Béla: A múzeumok szerepéről. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 9.
- Szöllőssy Tibor: Bocskai István Múzeum, Hajdúszoboszló. — Hajdúbihari Napló, 1973. júl. 27.
- Tamás István: Egy múzeum és egy könyv. — Népszabadság, 1973. szept. 2.
- Tisza István: Közlekedési Múzeum. — Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 24–25. Képpel.
- Urbach Zsuzsa: A művészeti múzeumok és a közönség. — Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 17–30.
- Vadas József: Az Esztergomi Keresztény Múzeum. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 27. sz. 12.
- Vajda Endre: Az új postamúzeum. — Budapest, 1973. 11. évf. 2. sz. 23–25. Képpel.
- Varga Zsuzsa: A népi vallásosság tárgyainak gyarapodása. 1970–1972. — Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 152–164.
- Varga Zsuzsa: Légkondicionálás Munkácsy festményeinek. — Népszava, 1973. jún. 29.
- Végvári Lajos: A Miskolci Képtár. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 28. Képpel.



Villangó István: A múzeumok nevelőmunkájának egyes kérdéseiről. — Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 7–16.  
 Villangó István: Néhány tapasztalat, kritikai észrevétel a múzeumok nevelőmunkájáról. — Baranyai Művelődés, 1973. 2. sz. 53–59.  
 Vitányi Iván: Modern magyar múzeum. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 7–8.  
 Weiner, Piroška: Aperçus de l'histoire du Musée des Arts Décoratifs. (1872–1972) — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 31–54. Képpel.  
 Wellner István: Az aquincumi Hercules villa. Nógrád m. Ny. Salgótarján, 1973. 52 l. illusztr. — 20 cm.  
 W. E.: Felavatták a Somogyi Képtárat. — Dunántúli Napló, 1973. júl. 21.  
 Zentai Pál: Budapesti képzőművészeti alkotások vázlatai a szombathelyi Forradalmi Múzeumban. — Vas Népe, 1973. júl. 29.

## RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

Farkasvölgyi Zsuzsa: Régi textíliák gondozása. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 47–50. Képpel.  
 Horváth Teréz: Megfiatalodó műkincseink. — Népszava, 1973. szept. 2.  
 Nagy Katalin–Maros Szilvia: Művészi bőrmunkák és megővésük. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 48–52. Képpel.  
 A. Szabó János: Restaurátorok a rác templomban. — Népújság Heves, 1973. júl. 29.  
 Tabák Anna: Régi képek restaurátorai. — Népszava, 1973. jan. 21.  
 Virág Lajosné: Bőr- és faleletek konzerválása és restaurálása. — Budapest Régiségei, XXIII. k. Bp. 1973. 211–218. Képpel, német kivonattal.  
 Virág Lajosné: Faanyagok leletek konzerválása és restaurálása. — Technikatörténeti Szemle, 1973. 41–54.  
 Zádor Mihály: Újabb eredmények a kőkonzerválási munkában Magyarországon. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 235–243.

## MŰVÉSZETI ÉLET

### a) Általános cikkek

Fekete György: Klubberendezések tervpályázat. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 37–38. Képpel.  
 Gábor Eszter: A VIT emlékmű pályázat. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 35–38.  
 Goór Imre: Bács-Kiskun megyei képzőművészek. — Forrás, 1973. 3. sz. 66–74.  
 Hamar Imre: A művésztelepek haszna. — Kisalföld, 1973. aug. 14.  
 Nagy Péter: A művészeti élet demokráciája. — Népszabadság, 1973. márc. 4.  
 Nivódias művek. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 35–40. Képpel.  
 B. Pálósy Judit: Egy pályázat útja. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 33–34. Képpel.  
 Rideg Gábor: Döntés és szakértelem. — Népszava, 1973. febr. 27.  
 Romváry Ferenc: Pécs képzőművészeti élete a két világháború között. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 14–15. Képpel.  
 Rózsa Gyula: Nyugtalan epilógus. — Kritika, 1973. 2. sz. 10.; Látóhatár, 1973. 5. sz. 167–171.  
 Tóth Elemér: Változások előtt a vidéki képzőművészeti élet. — Nógrád, 1973. szept. 23.  
 Végvári Lajos: Képzőművészeti élet 1972-ben. — Borsodi Szemle, 1973. 18. évf. 1. sz. 54–58.

### b) Művészeti oktatás

Bakó Endre: A művészeti nevelés műhelye. — Hajdúbihari Napló, 1973. aug. 18.  
 Bojár Iván: Iskola, művészet, személyiség. — Magyar Hírlap, 1973. júl. 5.  
 D. Fehér Zsuzsa: A TV a vizuális nevelés legfontosabb eszköze. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 18.  
 Gimesi József: Hogyan oldható meg a tanulók szemléletének fejlesztése... a képzőművészeti alkotás szemléltetése keretében. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 1. sz. 18–21; 2. sz. 9–11; 3. sz. 10–13.  
 Kozma Katalin: A képzőművészeti nevelés, kreativitásra nevelés. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 3. sz. 1–4.  
 Kereszty Kornél: Ikebana, a vizuális nevelés sajátos formája. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 11.  
 Koczogh Ákos: A környezetkultúra szerepe és feladata a vizuális nevelésben. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 5. sz. 28–32.  
 Lantos Ferenc: Néhány gondolat a vizualitásról és a vizuális nevelésről. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 11.  
 Maksay László: Gyakorlati szempontok a műalkotások szemléltetéséhez. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 2. sz. 12–19.  
 Pál Ákos: A vizuális nevelés újabb kori irányzatai. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 4. sz. 11–16.  
 Polák Judit: Az általános iskolai pedagógusok képzőművészeti

kulturáltságának felmérése Somogyban. — Somogy, 1973. 3. sz. 76–84.  
 Poszler György: Művelődéspolitikai és művészeti nevelés. — Nép-művelés, 1973. 20. évf. 10. sz. 8–10.  
 Sass Ervin: Képzőművészet és művészeti nevelés Békésben. — Szocialista Művészetért, 1973. jún.  
 Sági Mária: A művészeti önművelés lehetőségei. — Új Írás, 1973. 13. évf. 9. sz. 113–121.  
 M. Sümegi Vera: Szobrászati elemzés a román kortól a barokkig. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 2. sz. 20–24.  
 Szilágyi Dezső: Virágtálak költészete. — Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 4. sz. 4.  
 Szilágyi Gábor: Nemcsak nézni, megérteni. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 8–9.  
 Szücs István: Térábrázolás a „legjellemzőbb felületek törvénye szerint”. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 1. sz. 12–13.  
 Tamás Ervin: A vizuális nevelés személyiségformáló jelentősége. — Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 11–13; Rajztanítás, 1973. 15. évf. 5. sz. 4–7.  
 Tamás Ervin: Párbeszéd a vizuális nevelésről. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 6.

### c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztelepek

A Magyar Képzőművészek Szövetségének IX. közgyűlése. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 6–7, ill. 42.  
 Bánszky Pál: A tokaji művésztelep húsz éve. — Népművelés, 1973. 20. évf. 10. sz. 31–33.  
 Benedek Miklós: A huszadik tokaji nyár. — Északmagyarország, 1973. júl. 15.  
 Benedek Miklós: Miskolc képzőművészeti élete. — Északmagyarország, 1973. dec. 21.  
 Bényei József: Hároméves a művésztelep. (Debrecen) — Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 7.  
 Bényei József: Vita a művésztelepről. — Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 16.  
 Biró Lajos: Vita a művésztelepről. — Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 28.  
 Csabai Kálmán: A miskolci művésztelep története. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 6–7.  
 Dévényi Iván: A gödöllői művésztelep. — Vigília, 1973. 38. évf. 11. sz. 738–740.  
 Dienes Istvánné: A IV. Sóstói művésztelep krónikája. — Szabolcs Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 4. sz. 39–58.  
 Eötvös Pál: Fafaragótelep Egerváron. — Népszabadság, 1973. szept. 28.  
 D. Fehér Zsuzsa: Van-e szegedi műhely? — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 14–20. Képpel.  
 Ferdinánd Judit–Kéri Ádám: Fiatalok és a Stúdió. — Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 7–8.  
 Goór Imre: A kecskeméti alkotóházban. — Forrás, 1973. 1. sz. 79–83.  
 Györke Zoltán: Művésztelep a Bakony alján. — Dolgozók Lapja, Komárom, 1973. júl. 15.  
 Hajdúsági művésztelep. (1964–1973) (Székelyhidi Á.–Vencsellei I.) Hajdúhözsörmény, Szabadság Nyomda, Debrecen, 1973. (20) lev. illusztr. — 30 cm.  
 Hallama E.: Próbaégetés előtt a siklósi művésztelepen. — Dunántúli Napló, 1973. aug. 5.  
 I. Zs.: Látogatás a művésztelepen. — Szolnok m. Néplap, 1973. okt. 10.  
 Koncz István: Kiválthat-e a közép-dunántúliból a Veszprém megyei csoport? — Napló, 1973. júl. 29.  
 Koroknay Gyula: Szabolcs-Szatmár képzőművészete. — Alföld, 1973. 24. évf. 10. sz. 66–68.  
 László Ilona: A fiatal iparművészek alkotócsoportjáról. — Napló, 1973. aug. 11; Somogyi Néplap, 1973. aug. 26.  
 Leskó László: Szentendrei hangulatok. — Somogyi Néplap, 1973. júl. 26.  
 Muraközi Ágota: Szabolcs-Szatmár megye népművészete. — Alföld, 1973. 24. évf. 10. sz. 61–64.  
 Németh Erzsébet: Szocialista valóságunk igénye szerint hogyan élnek, alkotnak Székesfehérvár művészei. Fejér m. Hírlap, 1973. nov. 10.  
 Papp Gyula: Szegedi képzőművészet. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 5–6.  
 Petress Éva: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat régészeti tevékenysége az 1972. évben. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100 k. 2. sz. 257–279.  
 Polner Zoltán: A szegedi művésziskola. — Csongrád m. Hírlap, 1973. dec. 2.  
 P. G.: Nemzetközi művésztelep Sóstón. — Keletmagyarország, 1973. szept. 19.  
 Simó József: A finomkerámia-ipar új stúdiója. — Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 18–19.  
 Sinkó Katalin: A Szent György-céhről. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 9–10.



## a) Általában

- Szabó Tünde: A műemléki albizottságok VII. Országos Értekezlete. Kaposvár, 1973. — Somogy, 1973. 3. sz. 129–131.
- Tandí Lajos: Alkotóműhelyek. — Délmagyarország, 1973. ápr. 22.
- Tar Károly: Vita a művésztelepről. — Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 24.
- Tenkács Tibor: Tokaji művészet — tokaji művészetbarátok. — Népművelés, 1973. 20. évf. 1. sz. 36–37.
- Tóth Ervin: A Hajdúsági Művésztelep életéből. — Hajdúbihari Napló, 1973. júl. 28; ill. aug. 4.
- Vadas József: A Művészetet szerkesztőségében. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 26. sz. 7.
- Vadas József: Villány, 1973. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 40–41. Képpel.
- H. Valahy Anna: Mártély. — Magyar Hírlap, 1973. aug. 31.
- Vita a művésztelepről. (Debrecen) — Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 14.
- V. L.: Eredmények és tervek Miskolcon. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 5–6.
- Wagner István: Üvegművészeti szimpózium. Tamási, 1973. — Utunk, 1973. 28. évf. 47. sz. 10.
- Zádor István: Emlékezés a Szolnoki Művésztelepről. — Jászkunság, 1973. 19. évf. 1. sz. 32–37.
- Zentai Pál: Hűszéves a zsenyei művésztelep. — Vas Népe, 1973. szept. 2.
- zentai —: Kőszeg a képzőművészek paradicsoma. — Vas Népe, 1973. júl. 24.
- Bodri Ferenc: Észtergomi híradás. — Jelenkor, 1973. 16. évf. 7–8. sz. 685–687.
- Bojár Iván: Kiállítások. — Magyar Hírlap, 1973. jan. 21.
- Cserei Pál: Egy kiállítás ürügyén. — Kőröstáj, 1973. jún. 3.
- ener —: Grafikai biennálé 72. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 39–40. Képpel.
- Fekete György: Művész az iparban c. kiállítássorozat. Bp. Iparművészeti Múzeum. — Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 26–27.
- Gábor Eszter: Mozgalomról és művészetről emlékkiállítások kapcsán. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz.
- Hajdú István: Szovjet Kultúra és Tudomány Háza. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 33–34.
- Láncz Sándor: Művész az iparban c. kiállítássorozat. — Magyar Hírlap, 1973. szept. 26.
- Losonci Miklós: Az első kiállítások a Szovjet Kultúra és Tudomány Házában. — Pest m. Hírlap, 1973. nov. 29.
- Pap Gábor: Tárlatok, tárlatok. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 41–42.
- Tasnádi Attila: Stúdió Galéria. — Népszava, 1973. máj. 4.
- Tóth Elemér: Tárlatok és hatásuk. — Nógrád, 1973. okt. 28.

## b) Egyéni

- Bába Mihály: A műgyűjtő orvos. — Magyar Hírlap, 1973. szept. 4.
- Czére Andrea: Egy magyar származású gyűjtő világhírű rajzgyűjteménye Amerikában. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 46–49. Képpel.
- Dévényi Iván: A „hites fotográfus” gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 12–14. Képpel.
- Dévényi Iván: Deák Dénes gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 16–19. Képpel.
- Dévényi Iván: Vaszary-művek Kelety Andor gyűjteményében. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 1–4. Képpel.
- Druceky Balázs: Műgyűjtő állomástfőnök. — Rippl-Rónai Ödön. — Népszabadság, 1973. nov. 4.
- Engel Károly: Fordulatok a festmények értékelésében. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 42–43.
- Heitler László: Népművészeti ritkaságok. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 20.
- Horányi Barna: Giay László képgyűjteményéről. — Somogyi Néplap, 1973. szept. 20.
- Keserű Katalin: Népművészet a pécsi vásáron. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 35–36.
- Kiss Ákos: A hazai műgyűjtés jelen helyzete. — Magyar Nemzet, 1973. ápr. 17.
- Kiss Ákos: Ismét a hazai műgyűjtésről. — Magyar Nemzet, 1973. jún. 1.
- Kiss Ákos: Hülli Hümérné gyűjteménye. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 44–45. Képpel.
- Kiss Ákos: Dr. Pethe László gyűjteményének bútorairól. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 15–16. Képpel.
- Kiss Ákos: Tallózás régiségboltban. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 38–39. Képpel.
- L. Kiss Margit: Beck Zoltán magángyűjteménye. — Békés m. Népiújság, 1973. júl. 15.
- Losonci Miklós: Nagy István a Rókas-gyűjteményben. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 8–9. Képpel.
- Z. Lukács Zsuzsa: A műgyűjtő Mátyás király. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 23–26. Képpel.
- Pataki Zoltán: Az Urai-gyűjtemény. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 29–32. Képpel.
- Pataki Zoltán: Egy öngyűjteményről. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 3–6. Képpel.
- Somogyi Árpád: Műgyűjtés és bürokrácia. — Magyar Nemzet, 1973. júl. 4.
- Sinkó Katalin: A 29. Képaució egy különleges darabjáról. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 34–35. Képpel.
- Sinkó Katalin: A 30. képaució elé. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 41–42. Képpel.
- Szabó Júlia: Képek az aukcióról. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 5–8. Képpel.
- Szabó Júlia: Egy kép az aukcióról. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 36–37.
- Szeles Zoltán: Műgyűjtés Szegeden. — Délmagyarország, 1973. máj. 6.
- Szif Rezső: A műgyűjtés jövője. — Magyar Nemzet, 1973. márc. 20.
- Szif Rezső: Beszélgetés Soó Rezső professzorral. — Magyar Hírlap, 1973. aug. 4.
- Tandí Lajos: Festmények Lucs Ferenc gyűjteményéből. — Délmagyarország, 1973. júl. 10.
- Zentai Lóránd: Az újkori műgyűjtés kezdetei. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 1–4. Képpel.
- Alapffy Attila fotóművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 7.; — érté: Magyar Nemzet, 1973. jún. 12.; Félja Sándor, Horváth György, Várady Jenő, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 4. sz. 29–48. Képpel.
- Albert Éva textiltervező kiállítása. Bp. Csepe Galéria, 1973. — Ism.: Nánay, Csepe, 1973. jún. 22.
- Almási Pál fotóművész kiállítása. Bp. KKI. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 3.; Bozók Mária, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 3. sz. 55–56.; —fekete, Magyar Nemzet, 1973. ápr. 13.
- Anna Margit festőművész kiállítása. Miskolci Galéria, 1973. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1973. ápr. 15.; Papp Lajos, Észak-magyarország, 1973. márc. 9.
- Andruskó Károly grafikusművész kiállítása. Hajdúbőszörmény, 1973. — Ism.: Ács József, Magyar Szó, 1973. okt. 7.; Márkus Béla, Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 14.
- Antal Irén festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 46. képpel; h, Magyar Nemzet, 1973. szept. 1.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. szept. 8.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 14.
- Antal Károly festőművész kiállítása. Celdömölk, Kemenesaljai Műv. Kp. 1973. — Ism.: Zentai Pál, Vas Népe, 1973. aug. 4.
- Ambrus Éva porcelántervező kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum, 1973. — Ism.: Dvorszky Hedvig, Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 26.
- Amos Imre festőművész kiállítása. Miskolci Galéria, 1973. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1973. ápr. 15.; Papp Lajos, Észak-magyarország, 1973. márc. 9.
- Aron Nagy Lajos festőművész kiállítása. Eger, Rudnay Terem, 1973. — Ism.: Farkas András, Népiújság, 1973. jún. 7.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 46.
- Aron Nagy Lajos gyűjteményes kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1973. (Rend. Kovács P. Kat. Bev.: Kovalovszky M.) Fejér m. Ny. Székesfehérvár, 1973. (6) lev. illusztr. — 21 x 19 cm. (Az István király Múzeum közleményei, D sor, 91.) — Ism.: F. E. Fejérmegyei Hírlap, 1973. nov. 13.
- Bakallár József festőművész kiállítása. Ráckeve, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 47.
- Bakonyi Mihály festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 11.; S. M. Magyar Nemzet, 1973. ápr. 28.
- Balázs Irén textiltervező kiállítása. Bp. KKI. 1973. — Ism.: Attalai Gábor, Ipari Művészet, 1973. 5. sz. 26–27.; —fekete, Magyar Nemzet, 1973. aug. 10.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. aug. 17.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. aug. 22.
- Balogh Ervin festőművész kiállítása. Eger, Rudnay Terem, 1973. márc. 29.
- Baranyai Károly szobrászművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Ács József, Magyar Szó, 1973. júl. 22.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 20.; (horváth) Magyar Nemzet, 1973. jún. 27.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. jún. 22.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 13.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 25. sz. 12.
- Bartha László festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 3.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. ápr. 6.; Markovits Ilona, Vas Népe, 1973. ápr. 22.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. ápr. 21.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 15. sz. 12.
- Bartha László gyűjteményes kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Dutka Mária, Magyar Nemzet, 1973. júl. 7.; Földes Anna, Nők Lapja, 1973. aug. 4.; Kulcsár László, Vas Népe, 1973. jún. 24.



- Barth József** festőművész kiállítása. Szentendrei Galéria, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 11. sz. 784.; Horváth Béla, Népszava, 1973. aug. 24.; h. Magyar Nemzet, 1973. aug. 16.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 10.
- Batári László** festőművész kiállítása. Nagykanizsa, Nyíregyháza, 1973. — Ism.: H. I. Zalai Hírlap, 1973. okt. 28. Koroknay Gyula, Keletmagyarország, 1973. márc. 24.
- Bazsonyi Arany** festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1972. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 6.
- Bálint Endre** festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1972–1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 6.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 3. sz. 208.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. jan. 11.; Mészöly Miklós, Életünk, 1973. 1. sz. 73–75.; Szabadi Judit, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 52. sz. 205–208.; Timár Árpád, Kritika, 1973. 3. sz. 25–26.
- Bálint Ferenc** szobrászművész kiállítása. Bp. Fővárosi Művelődési Ház, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 13.
- Beck Ö. Fülöp** szobrászművész kiállítása. Budavári Palota, 1973. — Ism.: Gosztonyi József, Az Érem, 1973. 29. évf. 2. sz. 94–95.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. jún. 27.; h. Magyar Nemzet, 1973. jún. 29.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 2.
- Beck Judit** grafikusművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem, 1972. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 6.
- Bene József** festőművész kiállítása. Eger, Rudnay Galéria, 1973. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1973. okt. 12. Bene József festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok, 1973. — Ism.: F. S. Kisalföld, 1973. szept. 8.
- Berkli Viola** festőművész kiállítása. Kiskunfélegyháza, Móra Ferenc Művelődési Otthon, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 2. sz. 12.
- Bényi László** festőművész kiállítása. Miskolci Galéria, 1973. — Ism.: (gyarmati) Déli Hírlap, 1973. aug. 31.
- Biai Főlegén István** festőművész kiállítása. Pécs, Képcsarnok, 1973. — Ism.: —bl— Dunántúli Napló, 1973. jún. 8.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 46.
- Birkás Ákos** festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1973. aug. 15.; Nagy Ildikó, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 40. Képpel.
- Birkás István** festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: Aczél Gábor, Dunaiújvárosi Hírlap, 1973. febr. 20.
- Bodor Miklós** festőművész kiállítása. Kecskemét, Városi Mozi, 1973. — Ism.: V. M. Petőfi Népe, 1973. júl. 15.
- Bolmányi Ferenc** festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 7.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 5. sz. 350.; Kristó Nagy István, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 33–34. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 10. sz. 12.
- Bondor István** szobrászművész kiállítása. Tatabánya, 1973. — Ism.: Steiner Tibor, Új Porrá, 1973. 5. évf. 1. sz. 135–136. Képpel.
- Borbás Tibor** szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. (Rend. és kat. Baranyai J. Gábor E.) Bp. 1973. Nógrád m. Ny. Balassagyarmat, 1973. 4 lev. illusztr. — 23 × 21 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 23.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. jún. 12.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 22. sz. 13.
- Borbás Tibor** szobrászművész kiállítása. Dunaiújváros, 1973. — Ism.: Pálfalvi János, Dunaiújvárosi Napló, 1973. júl. 20.
- Borovi János** ötvösművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 8. sz. 12.
- Borsos Miklós** grafikáinak kiállítása. Debrecen, Egyetemi Könyvtár, 1973. (Rend. és kat. Botné, Kádár Z.) Alföldi Ny. Debrecen, 1973. 15. lev. — 22 cm.
- Borsody László** keramikumművész kiállítása. — Szentendrei Galéria, 1973. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 4.
- Bódog Erzsébet** textiltervező kiállítása. Bp. Csepel Galéria, 1973. — Ism.: Nánay, Csepel, 1973. jún. 22.
- Breznay József** festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 2. sz. 12.
- Czimra Gyula** festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1973. 16. évf. 7–8. sz. 685.; Dutka Mária, Magyar Nemzet, 1973. ápr. 14.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 6. sz. 425.; Sik Csaba, Tükkör, 1973. máj. 8.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 20. sz. 12.
- Czikotay Frigyes** festőművész kiállítása. Kaposvár, 1973. — Ism.: H. B. Somogyi Néplap, 1973. nov. 1.
- Czirák Lajos** festőművész kiállítása. Győr, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 46.; Salamon Nándor, Kisalföld, 1973. szept. 9.; Szapudi András, Kisalföld, 1973. dec. 4.
- Czöbel Béla** festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Frank János, Hungarian Review, 1973. 12. sz.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. szept. 4.; Kenessey András, Budapesti Rundschau, 1973. okt. 29.; Kratochvíl Mimi, Nők Lapja, 1973. szept. 29.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. szept. 8.; Miklós Pál, Jelenkor, 1973. 16. évf. 12. sz. 1124–1125.; NN.: Népszabadság, 1973. szept. 4.; Prukner Pál, Dolgozók Lapja, 1973. szept. 4.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. szept. 21.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 9.; Újvári Béla, Kritika, 1973. 10. sz. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 36. sz. 13.
- Csáji Attila** szobrászművész kiállítása. Bp. Lengyel Kultúra Háza, 1973. — Ism.: Mezei Ottó, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 58. Képpel.
- Csokány Kálmán** grafikusművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 29.; Chikán Bálint, Nógrád, 1973. ápr. 8.; Horváth György, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 41–42. Képpel.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. márc. 20.
- Csizmadia Zoltán** festőművész kiállítása. Szeged, 1973. — Ism.: r. i. Napló, 1973. júl. 25.
- Darabont Tamás** festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kulturális Központ, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 9.
- Dániel Kornél** festőművész kiállítása. Dunakeszi, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. jún. 27.
- Derkovits Gyula** festőművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. dec. 24.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1973. dec. 23.; P. Brestyánszky Ilona, Nők Lapja, 1973. dec. 8.; K–i, Vas Népe, 1973. nov. 7.
- Dér Marianne** festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. (Rend. és kat. Gerevich E.) Főv. Ny. Bp. 1973. (22) lev. illusztr. 23 × 21 cm. — Ism.: (h) Magyar Nemzet, 1973. szept. 1.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. szept. 8.; Cs. I. Ország Világ, 1973. aug. 29.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 7.
- Dési Huber István** festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: H. Magyar Nemzet, 1973. máj. 25.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. máj. 25.
- Dévényi Attila** festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: Sz. J. Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 25–26. Képpel.
- H. Dinnyés Éva** keramikumművész kiállítása. Szeged, Horváth Mihály u-i Képtár, 1973. — Ism.: NN.: Csongrád m. Hírlap, 1973. dec. 13.; T. L. Delmagyarország, 1973. dec. 11.
- Dinnyés Ferenc** festőművész kiállítása. Szeged, 1973. — Ism.: Szeles Zoltán, Csongrád m. Hírlap, 1973. jún. 12.
- Dohnál Tibor** festőművész kiállítása. Győr, Múcsarnok, 1973. — Ism.: Heitler László, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 56. Képpel.; Losonci Miklós, Életünk, 1973. 1. sz. 76–78. Dohnál Tibor festőművész kiállítása. Nyíregyháza, 1973. — Ism.: Sz. Kürti Katalin, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 3. sz. 84. Dohnál Tibor festőművész kiállítása. Szombathely, Művelődési Ház, 1973. — Ism.: Kulcsár János, Vas Népe, 1973. szept. 9.; Bertalan Lajos, Kisalföld, 1973. szept. 19.
- Domanovszky Endre** festőművész kiállítása. Sopron, Festőterem, 1973. — Ism.: Udvardi György, Kisalföld, 1973. júl. 8.
- Drégely László** festőművész kiállítása. Dunaiújváros, 1973. — Ism.: Kemény Dezső, Dunaiújvárosi Hírlap, 1973. ápr. 10. Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 184–185.
- Duschanek János** festőművész kiállítása. Mosonmagyaróvár, 1973. — Ism.: m. zs. Kisalföld, 1973. nov. 20.
- Eisenmayer Tibor** festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 10.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 42. sz. 12.
- Engel Tevan István** grafikusművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 17.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. jan. 17.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. jan. 19.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 3. sz. 13.
- Erdélyi Éla** festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 19. sz. 12.
- Erdélyi János** könyvművész-tipográfus kiállítása. Miskolc, József Attila Könyvtár, 1973. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Könyvtáros, 1973. 23. évf. 7. sz. 424–426.
- Erdélyi Mihály** festőművész kiállítása. Szeged, 1973. — Ism.: Szeles Zoltán, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 27–30. Képpel.
- Élesdy István** festőművész kiállítása. Bp. Derkovits Terem, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 6–7.
- Ézsás Kovács József** grafikusművész kiállítása. Gyula, 1973. — Ism.: V. Kiss Margit, Köröstáj, 1973. ápr. 1.
- Fabók Gyula** festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem, 1973. — Ism.: V. F. Hajdúbihari Napló, 1973. márc. 27.
- Farkas Ádám** szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 1.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 4. sz. 281.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. aug. 3.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1973. júl. 31.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 2.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. júl. 27.; W. T. Dolgozók Lapja, 1973. aug. 23.
- Farkas Béla** festőművész kiállítása. Bp. Csepel Galéria, 1973. — Ism.: Nánay, Csepel, 1973. jún. 22.
- Farkas Pál** szobrászművész kiállítása. Szekszárd, 1973. — Ism.: Kovács György Attila, Szövegkezet, 1973. jún. 27.
- Fábián Rózsa** festőművész kiállítása. Salgótarján, Derkovits Galéria, 1973. — Ism.: NN. Nógrád, 1973. dec. 13.
- Felcsér László** grafikusművész kiállítása. Pécs, 1973. — Ism.: Tillai Ernő, Magyar Építőművészet, 1973. 4. sz. 61.
- Ferencczy Béni** szobrászművész emlékkiállítása. Esztergom, Balassa Bálint Múzeum, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 9. sz. 644.
- Felt Jolán** textiltervező kiállítása. — Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Dutka Mária, Magyar Nemzet, 1973. júl. 3.; Havas Lujza, Magyar



- Hírlap, 1973. jún. 27.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 13.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. jún. 28.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 46.
- Finta Sándor és Finta Gergely szobrászművészek kiállítása.* Túrkeve, 1973. — Ism.: Egri Mária, Szolnok m. Népújság, 1973. okt. 23.; Havas Ervin, Népszabadság, 1973. szept. 20.
- Fischer Ernő festőművész kiállítása.* Budapest, Műcsarnok, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 10. sz. 705.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 4.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 2.; Maksay László, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 36–37. Képpel.; Tandí Lajos, Délmagyarország, 1973. júl. 3.
- Földi János emlékkiállítás.* Hajdúhadház, 1973. — Ism.: Lovas Márton, Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 88–92.
- Frank Frigyes festőművész részleges retrospektív kiállítása.* Bp. Műcsarnok, 1973. (Rend. és kat. Frank J.) Révai Ny. Bp. 1973. 18 lev. — 23 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. febr. 7.; Dutka Mária, Magyar Nemzet, 1973. febr. 9.; Dévényi Iván, Életünk, 1973. 2. sz. 155–157.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 3. sz. 208–209.; Sik Csaba, Tükör, 1973. febr. 27.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 6. sz. 12.
- Fülöp Erzsébet festőművész kiállítása.* Szeged, 1973. — Ism.: Tandí Lajos, Délmagyarország, 1973. dec. 18.
- Fürtös György keramikumművész kiállítása.* Bp. Műcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 31. Fekete Judit, Ipari Művészet, 1973. 3. sz. 30.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1973. febr. 22.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 5. sz. 12.
- Fürtös Ilona textiltervező kiállítása.* Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Torday Alíz, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 54–55. Képpel.
- Gaburek Károly festőművész kiállítása.* Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, 1973. — Ism.: Dömötör János, Békés m. Népújság, 1973. nov. 4.; (nemesi) Békés m. Népújság, 1973. okt. 16.
- Gacs Gábor grafikusművész kiállítása.* Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 10.; Fėja Géza, Csongrád m. Hírlap, 1973. nov. 11.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 47.
- Gadányi Jenő festőművész emlékkiállítás.* Miskolci Galéria, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 9. sz. 643–644.
- Gallina Imre grafikusművész kiállítása.* Kalocsa, 1973. — Ism.: M. Kiss Pál, Petőfi Népe, 1973. jún. 21.
- Garabuczy Ágnes festőművész kiállítása.* Győr, Képcsarnok, 1973. — Ism.: g. b. Kisalföld, 1973. nov. 3.
- Gábor Marianne festőművész kiállítása.* Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 16.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1973. máj. 22.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 9. sz. 644.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. máj. 25.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 22. sz. 13.
- Gácsi Mihály grafikusművész kiállítása.* Kecskemét, Katona József Múzeum, 1973. — Ism.: Sümei György, Petőfi Népe, 1973. okt. 17.
- Gádor István keramikumművész kiállítása.* Siklós, 1973. — Ism.: Kenessey András, Tükör, 1973. aug. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 27. sz. 12.
- Gecser Lujza textiltervező kiállítása.* Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Fekete, Magyar Nemzet, 1973. jan. 26.; Torday Alíz, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 55. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 5. sz. 12.
- Gerencsér Judit grafikusművész kiállítása.* Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. nov. 21.; (horváth) Magyar Nemzet, 1973. nov. 29.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. nov. 30.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 48. sz. 12.
- Gerlóczy Sári festőművész kiállítása.* Bp. 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 20. sz. 12.
- Geszler Mária keramikumművész kiállítása.* Bp. Mednyánszky Terem, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 24.; Horváth Attila, Vas Népe, 1973. nov. 16.; Major Balázs, Vigília, 1973. 38. évf. 12. sz. 855.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. nov. 16.
- Gicz János festőművész kiállítása.* Nyíregyháza, 1973. — Ism.: Sz. Kürti Katalin, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 3. sz. 83–84.
- Gicz János festőművész kiállítása.* Szombathely, 1973. — Ism.: Bertalan Lajos, Kisalföld, 1973. szept. 19.; Kulcsár János, Vas Népe, 1973. szept. 9.
- Goór Imre festőművész kiállítása.* Bp. Csepel Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 17.
- Gorka Livia keramikumművész kiállítása.* Bp. Műcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 19.; P. Breystyánszky Ilona, Ipari Művészet, 1973. 3. sz. 29–30.; Dvorszky Hedvig, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 34–35. Képpel.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1973. márc. 25.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. márc. 28.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. márc. 27.; Prukner Pál, Pest m. Hírlap, 1973. márc. 15.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 12. sz. 12.
- Gorka Livia keramikumművész kiállítása.* Tihany, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 3.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1973. aug. 22.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 30.; Nemesi László, Kőröstáj, 1973. szept. 9.
- Göllner Miklós festőművész kiállítása.* Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 3.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 46. Képpel.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. okt. 20.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. okt. 18.; S. M. Magyar Nemzet, 1973. okt. 18.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. nov. 2.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 42. sz. 12.
- Götz János szobrászművész emlékkiállítás.* Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 5. sz. 351–352.; Nagy Ildikó, Kritika, 1973. 5. sz. 30.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. márc. 31.
- Gulácsy Lajos festőművész kiállítása.* Hatvan, 1973. — Ism.: Szabadi Judit, Népújság, 1973. okt. 20.
- Gyurkovics Hunor festőművész kiállítása.* Hajdúböszörmény, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. júl. 25.
- Hajnal Gabriella textiltervező kiállítása.* Bp. KKI. 1972–1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 31.; Bojár Iván, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 42. Képpel.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. febr. 6.; Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 184.
- Halmy Miklós festőművész kiállítása.* Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 2. sz. 137.
- Hamza Erzsébet üvegtervező kiállítása.* Bp. Iparművészeti Múzeum, 1973. — Ism.: Dvorszky Hedvig, Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 26.
- Heitler László festőművész kiállítása.* Pápa, 1973. — Ism.: B. E. Napló, 1973. ápr. 7.; (jenkei) Dolgozók Lapja, 1973. jún. 20.; Rab Zsuzsa, Napló, 1973. ápr. 21.; A. Tóth Sándor, Életünk, 1973. 3. sz. 276–277.
- Herpay Katalin textiltervező kiállítása.* Debrecen, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. nov. 20.
- Hetés György szoborkarikatúrái.* Zalaegerszeg, 1973. — Ism.: Csapó Ida, Zalai Hírlap, 1973. nov. 4.
- Héssó Ferenc festőművész kiállítása.* Bp. Műcsarnok, 1973. — Ism.: Trencsényi László, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 43. Képpel.
- Hóbor István festőművész kiállítása.* Bp. Műgyűtem, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 29.
- Hock Ferenc festőművész kiállítása.* Kiskunhalas, Thorma János Múzeum, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 10. sz. 705.
- Holics Gyula fotóművész kiállítása.* Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Albertini Béla, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 3. sz. 57–59.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 9.
- Honty Tibor fotóművész kiállítása.* Bp. Csehszlovák Klub, 1973. — Ism.: Bozók Mária, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 4. sz. 53–54.
- Horváth Sándor keramikumművész kiállítása.* Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 13.; H. Magyar Nemzet, 1973. jún. 13.
- Huszár István festőművész kiállítása.* Nyíregyháza, Benczúr Gyula Terem, 1973. — Ism.: P. G. Keletmagyarország, 1973. febr. 18.
- Hübner Aranka textiltervező kiállítása.* Bp. Fővárosi Művelődési Ház, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 13.
- Cs. Illés Irén keramikumművész kiállítása.* Bp. Iparművészeti Múzeum, 1973. — Ism.: f. j. Magyar Nemzet, 1973. dec. 1.
- Cs. Illés Irén keramikumművész kiállítása.* Debrecen, 1973. — Ism.: Koczogh Ákos, Alföld, 1973. 24. évf. 8. sz. 85–86.; Sikota Győző, Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 20–21.; Simon Zoltán, Hajdúbihari Napló, 1973. jún. 21.
- Ipolyi Arnold emlékkiállítás.* Esztergomi Keresztény Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 29.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 10. sz. 704.
- Iván Szilárd festőművész kiállítása.* Eger, Rudnay Terem, 1973. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1973. okt. 27.
- Iványi Ödön festőművész kiállítása.* Salgótarján, 1973. — Ism.: NN. Palócföld, 1973. 6. sz. 25.; Tóth Elemér, Nógrád, 1973. okt. 24.
- B. Juhász Mária grafikusművész kiállítása.* Esztergom, 1973. — Ism.: CSNI — Dolgozók Lapja, 1973. jún. 7.
- Kanyó Ferenc fotóművész kiállítása.* Debrecen, 1973. — Ism.: Gulyás Imre, Hajdúbihari Napló, 1973. nov. 3.
- Karkus István grafikusművész kiállítása.* Komárom, 1973. — Ism.: Wehner Tibor, Dolgozók Lapja, 1973. dec. 16.
- Kass János grafikusművész kiállítása.* Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. febr. 28.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1973. febr. 27.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. márc. 27.
- Kassák Lajos emlékkiállítás.* Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 12. sz. 855.; (kartal) Magyar Nemzet, 1973. okt. 20.; Lengyel Balázs, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 42. sz. 5.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 9. sz. 12.
- Káldor Katalin iparművész kiállítása.* Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 30.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 22. sz. 13.
- Kálmánchey Zoltán grafikusművész kiállítása.* Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 46. sz. 12.
- Kántor Andor festőművész kiállítása.* Szeged, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 47.; Szabó Endre, Csongrád-megyeyi Hírlap, 1973. szept. 22.; Tandí Lajos, Délmagyarország, 1973. szept. 21.



- Kántor Sándor fazekasmester kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Somogyi Árpád, Szolnok m. Néplap, 1973. márc. 25.
- Kárpáti Éva festőművész kiállítása. Veszprémi Képcsarnok, 1973. — Ism.: s. boda, Fejérm. Hírlap, 1973. dec. 9.
- Sz. Kárpáthy Magda festőművész kiállítása. Bp. VI. Ker. Hazafias Népfőnt, 1973. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 26.
- id. Kátai Mihály festőművész kiállítása. Karcag, 1973. — Ism.: F. P. Népújság, 1973. dec. 4.
- Kelle Sándor festőművész kiállítása. Egerszeg, 1973. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap, 1973. aug. 26.
- Keserű Ilona festőművész kiállítása. Bp. Csepel Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 7.; Nagy Zoltán, Jelenkor, 1973. 16. évf. 6. sz. 543–544.; Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 185. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 12. sz. 12.
- Király Sándor festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: V. J. Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 15. sz. 12.
- Kirchmayer Károly szobrászművész kiállítása. Nyírbátor, Báthori István Múzeum, 1973. (Rend. és kat.: Pogány Ö. G.) Fővárosi Ny. Bp. 1973. 12 lev. illusztr. — 21 × 19 cm. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 7.
- Kiss György grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. szept. 5.; h. Magyar Nemzet, 1973. szept. 1.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. szept. 8.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 7.
- Kiss László René szobrászművész kiállítása. Bp. Bolgár Kulturális Központ, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. júl. 25.; Passuth Krisztina, 1973. Tükör, júl. 17.
- Kiss Rózsa Ilona keramikumművész kiállítása. Szombathelyi Képcsarnok, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 46. Képpel.
- Kling Sándor szobrászművész szabadterti szoborkiállítása, Szeged, 1973. — Ism.: Polner Zoltán, Csongrád m. Hírlap, 1973. júl. 17.
- Klimkó Károly festőművész kiállítása. Kiskunhalas, 1973. — Ism.: Vorák József, Petőfi Népe, 1973. dec. 12.
- Kocsis Imre festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 16.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1973. máj. 26.; Nagy Ildikó, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 37–38. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 22. sz. 13.
- Kóka Ferenc festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 17.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. okt. 20.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. okt. 23.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 42. sz. 12.
- Kokas Ignác festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 31.; Chikán Bálint, Pest m. Hírlap, 1973. okt. 23. és Dolgozók Lapja, 1973. nov. 4.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 39–40. Képpel.; h. Magyar Nemzet, 1973. nov. 1.; NN. Népszava, 1973. dec. 24.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. nov. 2.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 46. sz. 12.
- Kolbe Mihály festőművész kiállítása. Pécs, 1973. — Ism.: Romváry Ferenc, Dunántúli Napló, 1973. dec. 9.
- Koleszár Erzsébet grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 47.; h. Magyar Nemzet, 1973. júl. 4.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. jún. 28.
- Kondor Béla festőművész fotókiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. febr. 28.; Horváth György, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 2. sz. 35–38. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 9. sz. 12.
- Kondor Béla festőművész emlékkiállítása. Tihany, Múzeum, 1973. (Rend. és kat. Dávid K. — Éri I.) Athenaeum Ny. Bp. 1973. 30 lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Benedek Miklós, Északmagyarország, 1973. szept. 2.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 3.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 8. sz. 564–565.; Földes Anna, Nők Lapja, 1973. júl. 28.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1973. jún. 18.; Heitler László, Életünk, 1973. 5. sz. 461–463.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. júl. 22.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 30.; Nemesi László, Köröztáj, 1973. szept. 9.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. aug. 10.
- Kondor Lajos festőművész kiállítása. Balassagyarmati Galéria, 1973. — Ism.: Jánosy Ferenc, Nógrád, 1973. márc. 30.
- Koncz Béla festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 21.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 15. sz. 12.
- Konyorcsik János szobrászművész kiállítása. Bp. 1973. — Ism.: Újvári Béla, Kritika, 1973. 5. sz. 31.
- Korga György festőművész kiállítása. Képcsarnok, Vaszary Terem, 1973. — Ism.: Chikán Bálint, Somogyi Néplap, 1973. szept. 6.
- Kós Zsófia textiltervező kiállítása. Bp. Fővárosi Művelődési Ház, 1973. — Ism.: fedor, Magyar Nemzet, 1973. dec. 19.
- Kosztai Rozália festőművész kiállítása. Szeged, 1973. — Ism.: Dér Endre, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 5. sz. 95.
- Zs. Kovács Diana textiltervező kiállítása. Pécs, 1973. — Ism.: —bl— Dunántúli Napló, 1973. ápr. 29.
- Kovács Ferenc szobrászművész kiállítása. Dunaújváros, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Dunaújvárosi Hírlap, 1973. márc. 20.; Losonci Miklós, Életünk, 1973. 3. sz. 277.
- Kovács Nagy Ira festőművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 17.
- Kovács Margit keramikumművész kiállítása. Szentendre, 1973. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 32–33. Képpel.; Dutka Mária, Nők Lapja, 1973. jún. 30.; Hamar Imre, Kisalföld, 1973. aug. 11.; Horváth György, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 52. sz. 202–204. Képpel.; L. Z. Pest m. Hírlap, 1973. ápr. 30.; M. G. Hungarian Review, 1973. 12. sz.; NN. Vigília, 1973. 38. évf. 8. sz. 365.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 27. sz. 12.; V. Zs. Petőfi Népe, 1973. máj. 16.
- Kovács Mária festőművész kiállítása. Hódmezővásárhely, Tornyai József Múzeum, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 47.; Szabó Endre, Délmagyarország, 1973. aug. 16.; Pogány Ö. Gábor, Csongrád m. Hírlap, 1973. aug. 12.
- Körtvélyessy Magda festőművész kiállítása. Bp. Csepel Galéria, 1973. — Ism.: n. i. Csepel, 1973. júl. 6.
- Kő Pál szobrászművész kiállítása. Nyíregyháza, 1973. — Ism.: Koroknay Gyula, Keletmagyarország, 1973. szept. 23.
- Kunt Ernő festőművész kiállítása. Ózd, 1973. — Ism.: Benedek Miklós, Északmagyarország, 1973. okt. 31.
- Kunt Ernő festőművész kiállítása. Tokaj, 1973. — Ism.: Berecz József, Északmagyarország, 1973. máj. 13.
- Kurucz D. István festőművész kiállítása. — Bp. Csepel Galéria, 1973. — Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. dec. 18.
- Kurucz D. István festőművész kiállítása. Hajdúszoboszló, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. aug. 11.
- Kusztos Endre grafikusművész kiállítása. Debrecen, 1973. — Ism.: Tóth Béla, Alföld, 1973. 24. évf. 2. sz. 93–94.
- Laborcz Mónika keramikumművész kiállítása. Pécs, Képcsarnok, 1973. — Ism.: —ai— Dunántúli Napló, 1973. aug. 8.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 46. Képpel.
- Lantos Ferenc festőművész kiállítása. Pécs, 1973. — Ism.: Torday Aliz, Dunántúli Napló, 1973. okt. 24.
- László Gyula: Kortársaim c. kiállítása. Bp. Petőfi Múzeum, 1973. — Ism.: Ilia Mihály, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 5. sz. 91–92.
- László Gyula portrékiállítása. Kecskemét, 1973. — Ism.: Sz. Z. Petőfi Népe, 1973. máj. 20.
- László Gyula portrékiállítása. Sopron, 1973. — Ism.: (maróti) Kisalföld, 1973. okt. 20.; Sz. A. Kisalföld, 1973. jún. 2.
- László Gyula portrékiállítása. Várhely, 1973. — Ism.: Koch Sándor, Csongrád m. Hírlap, 1973. márc. 11.
- K. László René szobrászművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1973. febr. 8. és júl. 4.
- Lengyel Lajos grafikusművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. febr. 7.; Haiman György, Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 1–2. sz. 11–19.; Kéki Béla, Könyvtáros, 1973. 23. évf. 3. sz. 168–170.; Szij Rezső, Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 21–22.; P. Brestyánszky Ilona, Napló, 1973. aug. 11.
- Lenkey Zoltán grafikusművész kiállítása. Ormosbánya, 1973. — Ism.: (bm) Északmagyarország, 1973. okt. 30.
- Liget Erika festőművész kiállítása. Szentendrei Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 15.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 11. sz. 784.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. aug. 24.; H. Magyar Nemzet, 1973. aug. 16.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 10.
- Lóránt János festőművész kiállítása. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 10. sz. 705.; Szabó Endre, Csongrád m. Hírlap, 1973. jún. 21.
- Lóránt János festőművész kiállítása. Eger, 1973. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1973. ápr. 20.
- Lisztos István szobrászművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. dec. 18.
- Madarász Gyula festőművész kiállítása. Hajdúnánás, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. máj. 13.
- Magyarász Imre festőművész emlékkiállítása. Esztergom, 1972. — Ism.: Dévényi Iván, Új Forrás, 1973. 5. évf. 1. sz. 159–160.
- Makrisz Zizi mozaikkiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 7.; Dutka Mária, Magyar Nemzet, 1973. márc. 2.; Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 184. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 9. sz. 12.
- Martsa István szobrászművész kiállítása. Esztergom, 1973. — Ism.: Fėja Géza, Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 123–125.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 18.; NN. Dolgozók Lapja, 1973. júl. 17.
- Martyn Ferenc festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1972. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 2. sz. 137.
- Martyn Ferenc: Petőfi rajzai c. kiállítása. Mohács, 1973. — Ism.: Szederkényi Ervin, Baranyai Művelődés, 1973. 3. sz. 54–55.
- Mazsaroff Miklós festőművész kiállítása. Miskolci Galéria, 1973. — Ism.: Csutorás Annamária, Északmagyarország, 1973. nov. 3.; (makai) Déli Hírlap, 1973. nov. 22.; Végvári Lajos, Napjaink, 1973. 12. évf. 12. sz. 6.
- Mayer Gyula grafikusművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 46. sz. 12.



- Mácsai István* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 11. sz. 783–784.; Kenessey András, Budapesti Rundschau, 1973. okt. 29.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 12.; Miklós Pál, Jelenkor, 1973. 16. évf. 12. sz. 1125–1127.; NN. Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 46–47. Képpel.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. szept. 8.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 14.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 38. sz. 12.
- Mányoki Ádám* festőművész emlékkiállítása. Szokolya, 1973. — Ism.: Ágh Biró Béla, Hajdúbihari Napló, 1973. szept. 16.; byp, Magyar Hírlap, 1973. szept. 16.; Deregán Gábor, Pest m. Hírlap, 1973. szept. 9.; NN. Magyar Nemzet, 1973. szept. 15.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 28.; Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. dec. 30.
- Medveczky Jenő* festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. (Rend. és kat. B. Supka M. — Jobbágyi Zs.) Zrínyi Ny. Bp. 1973. 28 lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. febr. 7.; D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 4. sz. 280.; Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 189–190.; Szabó János, Szolnok m. Néplap, 1973. márc. 18.; Székely András, Népszabadság, 1973. febr. 9.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 6. sz. 12.
- Melocco Miklós* szobrászművész kiállítása. Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 18.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. máj. 17.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. máj. 30.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 17. sz. 12.
- Miklódy Márta* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: (horváth) Magyar Nemzet, 1973. nov. 29.
- Miskolczi László* festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 39. Képpel.
- Mizser Pál* grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 10.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. jan. 19.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 3. sz. 12–13.
- Mladonczy Béla* szobrászművész kiállítása. Bp. Fővárosi Művelődési Ház, 1973. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. jan. 26.; Szabó Endre, Csongrád m. Hírlap, 1973. szept. 22.
- Mohácsi Regős Ferenc* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 4.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 13.
- Moldován István* festőművész kiállítása. Debrecen, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 46.; Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. jún. 12.
- Moldován István* festőművész kiállítása. Gyöngyös, 1973. — Ism.: Molnár F. Népújság, 1973. nov. 9.
- Molnár József* festőművész kiállítása. Gyöngyös, 1973. — Ism.: Gy. Molnár F. Népújság, 1973. nov. 9.
- Morótz László* festőművész kiállítása. Bp. Csepel Galéria, 1973. — Ism.: Mezei Ottó, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 57. Képpel.
- Moray Zsuzsa* keramikumművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 12.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 38. sz. 12.
- Mustó János* festőművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Budai Rózsa, Életünk, 1973. 5. sz. 467–468.; (budai) Vas Népe, 1973. aug. 19.; Tóth Elemér, Nógrád, 1973. aug. 6.
- Cs. Nagy András* festőművész kiállítása. Bp. Derkovits Terem, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. okt. 4.
- Nagy Előd* festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 8. sz. 366.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. jún. 8.; h. Magyar Nemzet, 1973. jún. 19.; Nagy Ildikó, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 37–38. Képpel.; T. L. Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 42. Képpel.
- Nagy Ernő* festőművész kiállítása. Tata, 1973. — Ism.: Ádám Éva, Népújság, 1973. dec. 19.
- Nagy István* festőművész kiállítása. Baja, 1973. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. nov. 4.
- Nagy István* festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. — Ism.: h. Gy. Magyar Nemzet, 1973. ápr. 21.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. ápr. 10.; Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 52. sz. 208–211. Képpel.; NN. Csongrád m. Hírlap, 1973. márc. 28.; Pap Gábor, Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 35–37. Képpel.; Solymár István, Szabad Föld, 1973. ápr. 4.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. ápr. 27.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. ápr. 26.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 16. sz. 12.; Varga Hajdú István, Dunántúli Napló, 1973. márc. 25.
- Nemcsik Anna* keramikumművész kiállítása. Makó, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 47.
- Nemes Endre* festőművész kiállítása. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1973. (Rend. és Kat. László E.) Gyáli Ny. 1973. 18 lev. illusztr. — 27 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 21.; D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 5. sz. 351.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. ápr. 14.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. ápr. 10.
- Németh János* kerámiái. Zalaegerszeg, Göcseji Múzeum, 1973. — Ism.: Artner Tivadar, Népszabadság, 1973. okt. 23.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. okt. 17.
- Novotny Emil Róbert* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 6. sz. 425.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. ápr. 21.
- Novák András* festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 26.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. szept. 28.
- Ócsai Károly* szobrászművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1973. febr. 3.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. jan. 26.
- Orbán István* szobrászművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: Sz. J. Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 25–26. Képpel.
- Országh Lili* festőművész kiállítása. Székesfehérvár, 1972. — Ism.: Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 184. Képpel.
- Ortutay Tamás* szobrászművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 19. sz. 12.
- Orvos András* festőművész kiállítása. Esztergom, 1973. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 4.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 15. sz. 12.
- Paizs Éva* festőművész kiállítása. Kecskemét, 1973. — Ism.: Heltai Nándor, Petőfi Népe, 1973. okt. 9.
- Palitz József* festőművész kiállítása. Szolnok, Aba Novák Terem, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 46. Képpel.
- Papp Oszkár* tűzzománc kiállítása. Bp. Építő Műszaki Klubja, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 10.
- Papi Lajos* szobrászművész kiállítása. Nyíregyháza, 1973. — Ism.: NN. Szolnok m. Néplap, 1973. aug. 23.
- Patay Éva* festőművész kiállítása. Nyíregyháza, 1973. — Ism.: Sz. Kiúti Katalin, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 3. sz. 83.
- Patay Éva* festőművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Bertalan Lajos, Kisalföld, 1973. szept. 19.; Kulcsár János, Vas Népe, 1973. szept. 9.
- Patay László* festőművész kiállítása. Győr, 1973. — Ism.: Hamar Imre, Kisalföld, 1973. márc. 15.
- Patona Teréz* keramikumművész kiállítása. Pesterzsébeti Múzeum, 1973. — Ism.: T. S. Vigilia, 1973. 38. évf. 5. sz. 352.
- Pásztor Gábor* grafikusművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 31.; h. Magyar Nemzet, 1973. nov. 3.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. nov. 9.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 46. sz. 12.
- Perei Zoltán* grafikusművész kiállítása. Jászberény, 1973. — Ism.: AA. Szolnok m. Néplap, 1973. dec. 12.
- Pető János* grafikusművész kiállítása. Bp. KKI, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 44.
- Pethő János* grafikusművész kiállítása. Vác, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 47.
- Péczeli Margit* festőművész kiállítása. Kecskemét, 1973. — Ism.: Sümei György, Petőfi Népe, 1973. aug. 12.
- Pécsi Gábor* grafikusművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 46. sz. 12.
- Pécsi László* textiltervező kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: NN. Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 26.; Torday Aliz, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 54–55. Képpel.
- Pintér Éva* textiltervező kiállítása. Jászberény, 1973. — Ism.: Arató Antal, Szolnok m. Népújság, 1973. okt. 14.
- Pipa Ildikó* textiltervező kiállítása. Bp. Műcsarnok, 1973. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 27–28.; F. J. Magyar Nemzet, 1973. jún. 29.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. jún. 20.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 25. sz. 12.
- Pirk János* festőművész kiállítása. Szentendrei Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 17.; Prukner Pál, Pest m. Hírlap, 1973. okt. 9.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. nov. 2.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 42. sz. 12.
- Pleidell János* festőművész kiállítása. Nyíregyháza, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 46.
- Porscht Frigyes* grafikusművész kiállítása. Bp. Bolgár Kulturális Központ, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. júl. 25.; h. Magyar Nemzet, 1973. júl. 4.; Passuth Krisztina, Tükör, 1973. júl. 17.
- Prunkl János* festőművész kiállítása. Dorog, 1973. — Ism.: (jenkei) Dolgozók Lapja, Komárom, 1973. okt. 21.
- Radó Károly* szobrászművész kiállítása. Bp. Műcsarnok, 1973. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 10. sz. 705.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 4.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 2.
- Rajk Jenő* festőművész kiállítása. Kőrmend, 1973. — Ism.: Zentai Pál, Vas Népe, 1973. okt. 6.
- Rajki László* szobrászművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: H. B. Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 45.
- Raszler Károly* grafikusművész kiállítása. Balassagyarmat, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 9.; Czinke Ferenc, Palócföld, 1973. 5. sz. 12.; ÉÉ, Nógrád, 1973. júl. 12.
- Raszler Károly* grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Kenessey András, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 35–36. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 19. sz. 12.
- Rábai Ferenc* festőművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.:



- M. Kiss Pál, Népszava, 1973. nov. 23.; Zentai Pál, Vas Népe, 1973. nov. 4.
- Rácz Edit** szobrászművész kiállítása. Pesterzsébeti Múzeum, 1973. — Ism.: Kenessey András, Budapesti Rundschau, 1973. okt. 29.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 12.
- Reich Károly** grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. szept. 5.; (farkas) Népújság, 1973. szept. 21.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. aug. 24.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. szept. 13.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. szept. 8.; Sz. A. Népszabadság, 1973. szept. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 34. sz. 12.
- Reismann János** fotóművész kiállítása. Veszprém, 1973. — Ism.: Simon István, Magyar Nemzet, 1973. márc. 25.
- Renner Kálmán** szobrászművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: F. J. Magyar Nemzet, 1973. szept. 29.; Farkas Imre, Vas Népe, 1973. máj. 6.; Kulcsár János, Vas Népe, 1973. jún.
- Réti Zoltán** festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Molnár Zsolt, Palócföld, 1973. 1. sz. 30.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. febr. 16.
- Réti Zoltán** festőművész kiállítása. Jászszentandrás, 1973. — Ism.: Geszti László, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 43.
- Révész Napsugár** grafikusművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. febr. 28.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. márc. 7.; Lelkes István, Dolgozók Lapja, 1973. márc. 14.; Tóth Béla, Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 30.
- Ricz Adalbert Béla** festőművész kiállítása. Bp. 1973. — Ism.: Boldizsár Iván, Magyar Hírek, 1973. ápr. 28.
- Rimóczy Rudolf** szobrászművész kiállítása. Dunakeszi, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. jún. 27.
- Rippl Rónai József** festőművész kiállítása. Somogyi Képtár, Kaposvár, 1973. — Ism.: P. L. Somogyi Néplap, 1973. júl. 21.
- Román György** festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 2. sz. 136.
- Róna Emy** grafikusművész kiállítása. Bp. KKI, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 10.; Bánai Gábor, Népszabadság, 1973. okt. 7.; h. Magyar Nemzet, 1973. szept. 22.; Sz. A. Népszabadság, 1973. szept. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 38. sz. 12.
- Rózsa Péter** szobrászművész kiállítása. Tata, 1973. — Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. júl. 4.
- Rozsnyai Zoltán** festőművész emlékkiállítás. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 2.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. aug. 11.
- Samu Géza** szobrászművész kiállítása. Kalocsa, 1973. — Ism.: E. Gy. Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 44.
- Sáfrány Géza** fazekasmester kiállítása. Bakóca, 1973. — Ism.: Timár Irma, Baranyai Művelődés, 1973. 3. sz. 58–59.
- Schäfer Erzsébet** szobrászművész kiállítása. Debrecen, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. dec. 5.
- Simon Iván** festőművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Életünk, 1973. 4. sz. 363–365.
- Sinkó Veron** textiltervező kiállítása. Pesterzsébeti Múzeum, 1973. — Ism.: T. S. Vigília, 1973. 38. évf. 5. sz. 352.
- Soltész Albert** festőművész kiállítása. Bp. Lengyel Kultúra Háza, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Keletmagyarország, 1973. aug. 26.
- Somogyi Győző** grafikusművész kiállítása. Bp. Derkovits Klub, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 17.
- Somogyi Pál** iparművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 19. sz. 12.
- Somos Miklós** festőművész kiállítása. Dunaujváros, 1973. — Ism.: B. I. Dunaujvárosi Hírlap, 1973. máj. 22.
- Stettner Béla** grafikusművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. (Rend. és kat. Marótiné, B. Supka M.) Zrínyi Ny. Bp. 1973. 22 lev. illusztr. — 23 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 23.; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1973. máj. 28.; h. Magyar Nemzet, 1973. jún. 7.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. jún. 12.; (Tasnádi) Népszava, 1973. jún. 1.; Kenessey András, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 35–36. Képpel; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 22. sz. 13.
- Stettner Béla** grafikusművész kiállítása. Szeged, 1973. — Ism.: T. L. Délmagyarország, 1973. nov. 13.
- Sugár Andor** festőművész emlékkiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. (Rend. és kat. Sós K.) Fővárosi Ny. Bp. 1973. 12 lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Oelmacher Anna, Magyar Nemzet, 1973. máj. 8.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. máj. 18.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. máj. 25.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 19. sz. 12.
- Süli András** festőművész kiállítása. Szeged, 1973. — Ism.: Tornai József, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 10. sz. 94–96.; (tóth) Nógrád, 1973. nov. 17.
- Sváb Lajos** festőművész kiállítása. Bp. Petőfi Irod. Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 18.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. máj. 17.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. máj. 30.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 17. sz. 12.
- Szabados Árpád** grafikusművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 25.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1973. máj. 3.; B. Pálosi Judit, Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 24–25. Képpel; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. máj. 5.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 19. sz. 12.
- Szabó Veronika** szobrászművész kiállítása. Esztergom, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 29.; Cs. Nagy Lajos, Dolgozók Lapja, 1973. aug. 14.
- Szabó Gábor** szobrászművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1973. nov. 3.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. nov. 2.
- Szabó Ilona** textiltervező kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum, 1973. — Ism.: Dvorszky Hedvig, Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 26.
- Szabó István** szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. (Rend. és kat. Kovács B.—Csap E.) Nógrád m. Ny. Balassagyarmat, 1973. 20 lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: NN. Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 22–23. Képpel; Pogány Ö. Gábor, Palócföld, 1973. 2. sz. 28.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. márc. 20.; Tóth Elemér, Nógrád, 1973. márc. 29.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 17. sz. 12.
- M. Szabó István** festőművész kiállítása. Dunakeszi, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. jún. 27.
- Szabó József** fotóművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: Albertini Béla, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 3. sz. 57–59.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 9.
- Szabó László** grafikusművész kiállítása. Debrecen, 1973. — Ism.: Márkus Béla, Hajdúbihari Napló, 1973. nov. 15.
- Szabó László** szobrászművész kiállítása. Eger, 1973. — Ism.: Farkas András, Népújság, 1973. dec. 19.
- Szabó László** szobrászművész kiállítása. Kecskemét, Katona József Múzeum, 1973. — Ism.: Sümegi György, Petőfi Népe, 1973. okt. 17.
- Szabó Vladimír** festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria, 1973. — Ism.: (horváth) Magyar Nemzet, 1973. nov. 29.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. nov. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 49. sz. 12.
- Szabó Zoltán** festőművész kiállítása. Eger, 1973. — Ism.: (farkas) Népújság, 1973. júl. 27.
- Szabolcs Péter** festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. jan. 26.
- Szabó György** szobrászművész kiállítása. Szeged, 1973. — Ism.: Tandi Lajos, Délmagyarország, 1973. dec. 18.
- Szántó Piroksa** festőművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1972–1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 2. sz. 137.; Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 183. Képpel; R. Gy. Népszabadság, 1973. jan. 5.; R. Gy. Látóhatár, 1973. 2. sz. 131–133.
- Szántó Melánia** festőművész kiállítása. Makó, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 18.
- Szántó Tibor** grafikusművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 24.; P. Bretyánszky Ilona, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 5. sz. 12. és Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 1–2. sz. 20–29.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1973. jan. 27.; Kéki Béla, Könyvtáros, 1973. 23. évf. 3. sz. 168–170.; Nemes György, Népszabadság, 1973. jan. 28.; Szij Rezső, Ipari Művészet, 1973. 21–22.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. febr. 2.
- Szász János** fotóművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Albertini Béla, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 2. sz. 43–46.; Tillai Ernő, Magyar Építőművészet, 1973. 3. sz. 60–61.
- Szébenyi Béla** szobrászművész kiállítása. Kalocsa, 1973. — Ism.: M. Kiss Pál, Petőfi Népe, 1973. jún. 21.
- Szenes Zsuzsa** textiltervező kiállítása. Bp. Fővárosi Művelődési Ház, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 13.
- Szentgyörgyi Kornél** festőművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Kulcsár János, Vas Népe, 1973. szept. 23.
- Székely Piroksa** festőművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem, 1973. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. febr. 16.
- Székelyhidi Attila** festőművész kiállítása. Gyula, 1973. — Ism.: V. Kiss Margit, Köröstáj, 1973. ápr. 1.
- Székelyné, Kasznár Aranka** festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1973. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1973. nov. 3.
- Szigetyné, Medgyessi Rózi** festőművész kiállítása. Nagykanizsa, 1973. — Ism.: H. I. Zalai Hírlap, 1973. ápr. 22.
- Szilágyi Elek** festőművész kiállítása. Debrecen, 1973. — Ism.: Székelyhidi Ágoston, Hajdúbihari Napló, 1973. dec. 23.
- Szilágyi Mária** keramikumművész kiállítása. Bp. Derkovits Terem, 1973. — Ism.: f. j. Magyar Nemzet, 1973. dec. 1.
- Szilvássy Nándor** grafikusművész kiállítása. Makó, 1973. — Ism.: Mary György, Csongrád m. Hírlap, 1973. okt. 12.
- Szoboszlai Gábor** ötvösművész kiállítása. Debrecen, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. nov. 20.
- Szönyei István** festőművész kiállítása. Zebegény, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 19.
- Sztojka László** festőművész emlékkiállítás. Ráckeve, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. márc. 28.
- Szurcsik János** festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. (Rend. és kat. Baranyai J.—Balogh I.) Nógrád m. Ny. Balassagyarmat, 1973. 10 lev. illusztr. — 23 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 24.; Bojár Iván, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 43. Képpel; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 4. sz. 280–281.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. febr. 4.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973.



febr. 8.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 5. sz. 12. *Szücs Ilona* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem, 1972. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 6. Képpel.

*Takács József* grafikusművész kiállítása. Veresegyház, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. nov. 24.

*Tar István* szobrászművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Kárpáthy László, Szocialista Művészetért, 1973. jan.

*Tihanyi Lajos* festőművész emlékkiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. (Kat. és bev. D. Fehér Zs.) Fővárosi Ny. Bp. 1973. 36 lev. illusztr. 22–21 cm. Francia nyelven is. — Ism.: Dutka Mária, Nők Lapja, 1973. ápr. 11.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 6. sz. 424.; D. Fehér Zsuzsa, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 41–42. Képpel.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. márc. 24.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. márc. 25.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 14. sz. 12.

*Tihanyi Lajos*: Íróportrék c. kiállítása. Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1972. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 2. sz. 136.; Erki Edit, Látóhatár, 1973. 1. sz. 227–230.

*Tokaji András* fotóművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Horváth György, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 2. sz. 40–42.

*Topor András* festőművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 11.; h. Magyar Nemzet, 1973. ápr. 13.

*Torok Sándor* szobrászművész kiállítása. Hajdúböszörmény, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. júl. 25.

*M. Tóth István* festőművész kiállítása. Székesfehérvár, István Király Múzeum, 1973. (Rend. Kovács P.) Fejér m. Ny. Székesfehérvár, 1973. — 15 cm.

*Tóth Valéria* szobrászművész szabadtéri szoborkiállítás, Szeged, 1973. — Ism.: Polner Zoltán, Csongrád m. Hírlap, 1973. júl. 17.

*Tury Mária* tűzománc kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 24.; Németh Lajos, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 183–184. Képpel.; s. m. Magyar Nemzet, 1973. jan. 28.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. febr. 16.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 5. sz. 12.

*Újházy Péter* festőművész kiállítása. Dunaiújváros, Uitz Béla Terem, 1973. — Ism.: Pálfalvi János, Dunaiújvárosi Hírlap, 1973. szept. 14.

*Uitz Béla* festőművész kiállítása. Debrecen, 1973. — Ism.: Ónodi László, Alföld, 1973. 24. évf. 5. sz. 82–85.

*Vajda Júlia* festőművész kiállítása. Esztergom, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 38. sz. 12.

*Varga Győző* grafikusművész kiállítása. Bp. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 17.

*Varga Nándor Lajos* grafikusművész kiállítása. Szolnok, 1973. — Ism.: Arató Antal, Szolnok m. Néplap, 1973. jún. 6.

*Vaszkó Erzsébet* festőművész kiállítása. Bp. KKI, 1973. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 5. sz. 351.; Nagy Ildikó, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 37. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 12. sz. 12.

*Vati József* festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi István Terem, 1973. — Ism.: Benedek Miklós, Északmagyarország, 1973. okt. 26.; Végvári Lajos, Napjaink, 1973. 12. évf. 12. sz. 6.

*Váci András* grafikusművész kiállítása. Jászberény, 1973. — Ism.: Arató Antal, Szolnok m. Néplap, 1973. okt. 14.

*Vágfalvi Ottó* festőművész kiállítása. Borsodnádasd, 1973. — Ism.: Magyar Tibor, Északmagyarország, 1973. okt. 18.

*Vágfalvi Ottó* festőművész kiállítása. Veszprém, Bakony Múzeum, 1972. — Ism.: Heitler László, Életünk, 1973. 1. sz. 79–80.; Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 47. Képpel.

*Várdeák Ildikó* szobrászművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 18.

*Várnagy Ildikó* szobrászművész kiállítása. Bp. Stúdió Galéria, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 47. Képpel.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. aug. 3.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1973. júl. 31.

*Várnai Valéria* festőművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Életünk, 1973. 4. sz. 363–365.

*Veszprémi Imre* szobrászművész kiállítása. Szombathely, 1973. — Ism.: Budai Rózsa, Vas Népe, 1973. ápr. 26.

*Végvári János* festőművész kiállítása. Esztergom, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 16.

*Végvári János* festőművész kiállítása. Tata, 1973. — Ism.: Wehner Tibor, Dolgozók Lapja, 1973. júl. 1.

*Vigh Tamás* szobrászművész kiállítása. Visegrád, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 15.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 18.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. júl. 18.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. aug. 18.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 34. sz. 12.

*Weintrager Adolf* festőművész kiállítása. Kecskemét, Katona József Múzeum, 1973. — Ism.: H. N. Petőfi Népe, 1973. nov. 6.; Feledi András, Petőfi Népe, 1973. nov. 25.

*Winkler László* festőművész kiállítása. Salgótarján, 1973. — Ism.: Tóth Elemér, Nógrád, 1973. márc. 21.

*Winkler László* festőművész kiállítása. Szeged, 1972. — Ism.: Szecsei Zoltán, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 42.

*Wütsz Ádám* grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. júl. 25.; Horváth

Teréz, Népszava, 1973. aug. 10.; H. Magyar Nemzet, 1973. aug. 8.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. júl. 27.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 2.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 29. sz. 12.

*Zala Tibor* grafikusművész kiállítása. Bp. Helikon Galéria, 1973. — Ism.: Bereczky Loránd, Népszabadság, 1973. dec. 22.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. dec. 5.

*Záborszky Viola* festőművész kiállítása. Miskolc, Szőnyi István Terem, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 46. Képpel.

*Zádor István* grafikáinak kiállítása. Bp. Hadtörténelmi Múzeum, 1973. — Ism.: Halápi László, Hadtörténelmi Közlemények, 1973. 20. évf. 2. sz. 369–371.

*Zádor István* festőművész emlékkiállítás. Szolnoki Galéria, 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 47.

*Zámbo Kornél* festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat, 1973. — Ism.: Bauer Jenő, Népszava, 1973. jan. 19.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 17.

*Zilahy György* festőművész kiállítása. Tokaj, 1973. — Ism.: (benedek) Északmagyarország, 1973. júl. 18.

*Zinner Erzsébet* fotóművész kiállítása. Bp. Fészek Klub, 1973. — Ism.: Fekete Judit, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 1. sz. 49–50.

#### c) Csoportkiállítások

##### BÉKÉSCSABA

###### Munkácsy Mihály Múzeum

Alföldi Tárlat, 16. (Kat. Varga I.) Békés m. Ny. Gyula, 1973. 22 lev. illusztr. — 24 cm. — Ism.: Bánszky Pál, Békés m. Népiújság, 1973. ápr. 30.; Dér Endre, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 85–86.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 20. sz. 12.

##### BUDAPEST

###### Budavári palota

Budapest 100 éve c. kiállítás. 1972. — Ism.: F. G. Budapest, 1973. 11. évf. 7. sz. 10–11. Képpel.; Gerelyes Endre, Népművelés, 1973. 20. évf. 3. sz. 26–27.; NN. Népszava, 1973. jún. 10.; Papp Gábor, Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 2–3. Képpel.

Pest-budai események c. kiállítás. 1810–1860. (Rend. és kat. Cifka P.-né) Fővárosi Ny. Bp. 1973. 12 lev. illusztr. — 19 cm.

###### Csontházy Terem

Csendélet kiállítás. 1973. — Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. ápr. 30.

Festő kortársak Budapestről c. kiállítás. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 3.

Szabolcsi Tárlat. 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Keletmagyarország, 1973. okt. 28.; P. G. Keletmagyarország, 1973. okt. 19.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. okt. 26.

###### Ernst Múzeum

Fővárosi pedagógus művészek kiállítása. 1973. — Ism.: Horváth Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 6.

Öltözködés 72. c. kiállítás. — Ism.: Záhonyi Lujza, Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 5–12. Képpel.

Öltözködéskultúra, divat, 1974-ben. 1973. — Ipari Művészet, 1973. 3. sz. 25–28. Képpel.

Stúdió 72 c. kiállítás. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 3.; (horváth) Magyar Nemzet, 1973. jan. 6.; Nagy Ildikó, Kritika, 1973. 3. sz. 27.; Nagy Zoltán, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 50. sz. 190–193. Képpel.; Passuth Krisztina, Tükör, 1973. jan. 9.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 2. sz. 12.

Stúdió 73 c. kiállítás. (Rend. és kat. Frank J. — Bereczky I.) Nógrád m. Ny. Balassagyarmat, 1973. 20 lev. illusztr. — 23 × 20 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. dec. 22.; H. Gy. Magyar Nemzet, 1973. dec. 28.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. dec. 11.; Székely András, Népszabadság, 1973. dec. 28.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 50. sz. 12.

###### Fészek Klub

Csongrád megyei képzőművészek kiállítása. 1973. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 4.

Fővárosi Művelődési Ház

Keramikuskok csoportkiállítása. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. júl. 25.

Munkásábrázolás 72. c. kiállítás. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 11.

Hadtörténelmi Múzeum

Pisztolytörténeti kiállítás. 1973. — Ism.: Balázs József — Pongó János, Hadtörténelmi Közlemények, 1973. 20. évf. 4. sz. 773–779.

Hazafias Népfőnt, VI. ker.

A Globus nyomda kiállítása. — Ism.: Sziy Rezső, Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 25–26.

Ipari vásár

Ottthon 73 c. kiállítás. — Ism.: NN. Ipari Művészet, 1973. 3. sz. 3–12. Képpel.; Tóth György, Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 3. sz. 17.; P. M. Lakáskultúra, 1973. 8. évf. 4. sz. 3–5. Képpel.

Iparművészeti Főiskola

Diplomamunkák c. kiállítás. 1973. — Ism.: Dávid Katalin, Magyar Nemzet, 1973. febr. 17.; NN. Magyar Grafika, 1973. 17. évf.



- 1–2. sz. 45–52.; Rózsa Judit, Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 26–28. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 3. sz. 13.
- Iparművészeti Múzeum**  
Magyarországi szerb ikonok c. kiállítás. 1973. — Ism.: NN. Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 4. sz. 34–35. Képpel.
- Mai magyar iparművészet c. kiállítás. 1973. — Ism.: Keserű Katalin, Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 24–25. Képpel.
- Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum**  
Új szerzemények c. kiállítás. 1973. — Ism.: Kecskés Lili, Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 35. Képpel.
- Kiscelli Múzeum**  
Képek a régi Óbudáról c. kiállítás. Bp. 1973. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 9.
- Könyvklub**  
VIT pályaművek kiállítása. 1973. — Ism.: F. J. Magyar Nemzet, 1973. júl. 5.; Kovács Margit, Magyar Ifjúság, 1973. jún. 29.
- Magyar Nemzeti Galéria**  
Keletmagyarországi művészek tárlata. 1973. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 3. sz. 209.; Kiss Imre, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 1. sz. 89–90. Képpel.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. jan. 19.; Rideg Gábor, Népszava, 1973. jan. 5.; Solymár István, Alföld, 1973. 24. évf. 2. sz. 82–84.; Simon Zoltán, Alföld, 1973. 24. évf. 3. sz. 61–65.
- Megyei népművészeti kiállítása. 1973. — Ism.: Benedek Miklós, Északmagyarország, 1973. okt. 14.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 5.; Csák Gyula, Kritika, 1973. 11. sz. 20–21.; Fehér Kálmán, Délmagyarország, 1973. okt. 14.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1973. aug. 12.; Hamar Imre, Kiszáld, 1973. aug. 19.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 11.; Hofer Tamás, Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 33–34. Képpel.; Hoffmann Tamás, Budapest, 1973. 11. évf. 10. sz. 22–25. Képpel.; Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1973. okt. 11.; Sz. Kürti Katalin, Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 6.; (lelkes) Dolgozók Lapja, 1973. okt. 2.; Lengyel György, Népszabadság, 1973. júl. 15.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. aug. 2.; NN. Magyar Hírek, 1973. okt. 13.; Paládi Kovács Attila, Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 41–42. Képpel.; Rózsa Gyula, Dunántúli Napló, 1973. okt. 14.; Rózsa Gyula, Világ Ifjúsága, 1973. nov. 11.; Sass Ervin, Köröstáj, 1973. júl. 29.; Szémann Béla, Népszava, 1973. szept. 25.; Tamás István, Népszabadság, 1973. szept. 30.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 27.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 30. sz. 13. ill. 45. sz. 13.
- Ötven politikai plakát c. kiállítás. 1973. — Ism.: Bauer Jenő, Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 22–23.; B. J. Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 44. Képpel.; P. Brestyánszky Ilona, Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 1–2. sz. 6–10.
- Magyar Nemzeti Múzeum**  
A Néprajzi Múzeum kincsei. 1872–1972. — Ism.: Hoffmann Tamás, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 16–20. Képpel.
- Budapest és az éremművészet c. kiállítás. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 10.; Fekete Judit, Magyar Nemzet, 1973. nov. 2.; Gosztonyi József, Az Érem, 1973. 29. évf. 2. sz. 94–95.; Héri Vera, Az Érem, 1973. 29. évf. 2. sz. 95.; Héri Vera, Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 20–22.; Héri Vera, Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 41. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 47. sz. 12.
- Ötszáz éves a magyar könyvnyomtatás c. kiállítás. 1973. — Ism.: Borsá Gedeon, Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 6. sz. 25–29.; Katona Jenő, Könyvtáros, 1973. 23. évf. 12. sz. 751–752.
- Marczibányi téri Úttörőház**  
Komárom megyei képzőművészek kiállítása. 1973. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. nov. 16.
- Műcsarnok**  
A 100 éves Budapest építészete c. kiállítás. 1973. — Ism.: Pap Gábor, Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 3.; Rados Jenő, Műemlék-védelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 247.; Vadász György, Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 62–63. Képpel.
- Angyalföldi képző és iparművészek kiállítása. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. dec. 21.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. dec. 18.
- Nemzetközi Kispasztikai Biennálé 2. 1973. (Rend. és kat. Baranyi J. — Kontha S.) Kossuth Ny. Bp. 1973. 179 l. illusztr. — 23 cm. — Ism.: Baranyi Judit, Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 12. Képpel.; Benedek Miklós, Északmagyarország, 1973. okt. 14.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 19.; Chikán Bálint, Népművészet, 1973. okt. 24.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. szept. 30. és okt. 2.; Káldi Judit, Vas Népe, 1973. okt. 4.; Kontha Sándor, Kritika, 1973. 11. sz. 21–22.; Sz. Kürti Katalin, Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 6.; Leskó László, Somogyi Néplap, 1973. okt. 14.; Miklós Pál, Jelenkor, 1973. 16. évf. 12. sz. 1127–1130.; Nagy Ildikó, Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 24–27. Képpel.; Orbán László (megnyitó) Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 11.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. okt. 10. ill. Látóhatár, 1973. 12. sz. 188–193.; Sik Csaba, Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 12., ill. Tükör, 1973. okt. 2.; Takács István, Zalai Hírlap, 1973. okt. 28.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1973. okt. 7.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 30.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 40. sz. 12.; V. Zs. Petőfi Népe, 1973. okt. 10.
- Műszaki Egyetem klub**  
Kopernikus emlékkiállítás. 1973. — Ism.: V. J. Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 15. sz. 12.
- Petőfi Irodalmi Múzeum**  
Madách-illusztrációk c. kiállítás. 1973. — Ism.: Ruffy Péter, Magyar Nemzet, 1973. jún. 28.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. júl. 11.
- Ráckeve, Árpád Múzeum**  
XX. Kerületi képzőművészek kiállítása. 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. nov. 3.
- Szépművészeti Múzeum**  
Görög-római kiállítás. 1973. — Ism.: T. I. Népszabadság, 1973. szept. 23.
- Istenek, hősök, emberek c. kiállítás. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 24.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. máj. 12.; Székely András, Népszabadság, 1973. júl. 14.; Zentai Lóránd, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 34–35. Képpel.
- Reneszánsz művészet Európában c. kiállítás. 1973. (Rend. és kat. H. Takács M. — Nyerges É.) NPI. Bp. 1973. 35 l. 15 t. — 21 cm. — Ism.: Horváth Teréz, Népszava, 1973. nov. 11.; (horváth) Magyar Nemzet, 1973. nov. 7.; Székely András, Népszabadság, 1973. nov. 21.
- Száz politikai plakát c. kiállítás. 1973. — Ism.: Antal Anikó, Magyar Hírlap, 1973. nov. 7.; (harangozó) Esti Hírlap, 1973. nov. 6.; h. gy. Magyar Nemzet, 1973. nov. 10.; Kádár Márta, Napló, 1973. nov. 15.; K. M. Szolnok m. Néplap, 1973. nov. 10.; NN. Népszava, 1973. nov. 7.; Sz. R. Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 27.; Talkai István, Magyar Ifjúság, 1973. nov. 16.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. nov. 9.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 41. sz. 12.
- Újszerzeményi Kiállítás. 1973. — Ism.: Sik Csaba, Garas Klára, Gőnyei Antal, Művészet, 1973. 14. évf. 4, 6, 7. sz. 10–11, 9–10, ill. 6.
- DEBRECEN**  
**Egyetemi Galéria**  
Tavaszi Tárlat. 1973. — Ism.: Thoma László, Hajdúbihari Napló, 1973. júl. 26.; Vasas Ferenc, Alföld, 1973. 24. évf. 8. sz. 84–85.
- Nyári Tárlat, 1. 1973. — Ism.: Koroknay Gyula, Keletmagyarország, 1973. jún. 17.
- Megyei őszi tárlat, 1973. — Ism.: Székelyhidi Ágoston, Hajdúbihari Napló, 1973. dec. 8.
- Horváth Árpád Művelődési Ház  
Virág a képzőművészetben c. kiállítás. 1973. — Ism.: Sz. Kürti Katalin, Hajdúbihari Napló, 1973. aug. 22.
- DUNAÚJVÁROS**  
**Uitz Béla Terem**  
Politikai Plakátkiállítás. 1973. — Ism.: S. E. Dunaújvárosi Hírlap, 1973. okt. 9.
- EGER**  
**Dobó István Vármúzeum**  
Szentendrei képzőművészek tárlata. 1973. — Ism.: Farkas András Békés m. Népújság, 1973. szept. 22.
- EGERSZÉC**  
Budapesti képzőművészeti alkotások vázlatai. 1973. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap, 1973. aug. 26.
- EGERVÁR**  
Egervár, 73. c. kiállítás. — Ism.: Török András, Zalai Hírlap, 1973. jún. 3.
- ESZTERGOM**  
**Bibliotheca**  
Könyvek és oklevelek Esztergomról c. kiállítás. 1973. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 10. sz. 704.
- Vitéz János emlékkiállítás. 1973. — Ism.: Kovács Zoltán, Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 2. sz. 222–225.
- Művelődési Ház**  
Budapesti II. kerületi képzőművészek kiállítása. 1973. — Ism.: —csolnoki— Dolgozók Lapja, 1973. szept. 25.
- GYŐR**  
**Műcsarnok**  
Magyar mesterek c. kiállítás. 1973. — Ism.: S. N. Kiszáld, 1973. jún. 10.
- Vas megyei képzőművészek tárlata. 1973. — Ism.: Bertalan Lajos, Vasi Szemle, 1973. 27. évf. 2. sz. 227–230. Képpel.; Heitler László, Életünk, 1973. 2. sz. 161–164.
- HAJDÚBÖSZÖRMÉNY**  
**Művésztelep**  
Zárókiállítás a nemzetközi művésztelepen. 1973. — Ism.: NN. Hajdúbihari Napló, 1973. aug. 7.; Tóth Dénes, Hajdúbihari Napló, 1973. aug. 16.



## HÓDMEZŐVÁSÁRHELY

### Majolika gár

Vásárhelyi majolika c. kiállítás, 1973. — Ism.: László Gyula, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 3. sz. 105–108.

### Tornyai János Múzeum

Délföldi Tárlat, 9. 1973. (Rend. és kat. Dömötör J.—Siklós J.) Szegedi Ny. 1973. 22. lev. illusztr. — 19 × 17 cm. — Ism.: Dér Endre, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 85–86.; Rideg Gábor, Népszava, 1973. jún. 29.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1973. máj. 8. Őszi Tárlat, 20. 1973. (Kat. bev. Darvas J.) Hódmezővásárhely, 1973. Szegedi Ny. 30. lev. illusztr. — 19 × 17 cm. — Ism.: D. Fehér Zsuzsa, Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 25–27. Képpel.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. okt. 28.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. nov. 9.; Simó Jenő, Csongrád m. Hírlap, 1973. okt. 14.; Tandi Lajos, Délmagyarország, 1973. okt. 9.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. okt. 28.

## JÁSZBERÉNY

### Könyvtár

Műemlékek ex libriseken és kisgrafikákon c. kiállítás, 1973. — Ism.: Arató Antal, Könyvtáros, 1973. 23. évf. 1. sz. 43.; Uő.: Műemlék-védelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 121–122.

## KAPOSVÁR

### Rippl-Rónai Múzeum

Dunántúli Tárlat, 1. 1973. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1973. nov. 16.; Sz. A. Népszabadság, 1973. dec. 4.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. dec. 14.

## KECSKEMÉT

### Katona József Múzeum

Téli Tárlat, 1972. — Ism.: Szabó János, Új Forrás, 1973. 2. sz. 62–67.

## KESZTHELY

### Balaton Múzeum

Balaton kisgrafikai biennálé, 1973. — Ism.: Balogh Elemér, Napló, 1973. júl. 21.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 3.; Tasi Miklós, Hajdúbihari Napló, 1973. aug. 18.

## MISKOLC

### Miskolci Galéria

Jel 73 c. kiállítás, 1973. — Ism.: NN. Északmagyarország, 1973. aug. 18.; Végvári Lajos, Napjaink, 1973. 12. évf. 10. sz. 5. Országos Grafikai Biennálé 7. 1973. (Rend. és kat. Kass J.—Kovács B. Bev.: Féja G.) Zrínyi Ny. Bp. 1973. 38. lev. illusztr. — 23 × 20 cm. — Ism.: Gyarmathy Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 10–11. Képpel.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. dec. 16.; Lakatos József, Keletmagyarország, 1973. dec. 9.; Pálos Judit, Északmagyarország, 1973. dec. 9.; Uő.: Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 10–11. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 52. sz. 12.

## NAGYMAROS

### Művelődési Ház

A nagymarosi műhely kiállítása, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 15.; NN. Pest m. Hírlap, 1973. júl. 21. Gödöllői festők kiállítása, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. dec. 12.

## NYÍRBÁTOR

### Báthori István Múzeum

A magyar történeti festészet alkotásai c. kiállítás, 1973. — Ism.: Pogány Ö. Gábor, Keletmagyarország, 1973. máj. 6. Derűs képek c. kiállítás, 1973. — Ism.: Telepy Katalin, 1973. szept. 2. Nyári Tárlat, 1973. — Ism.: Losonci Miklós, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1973. 8. évf. 3. sz. 85–86. Őszi Tárlat, 18. 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 24.; Koroknay Gyula, Keletmagyarország, 1973. dec. 2.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. okt. 20.

## OROSHÁZA

Fiatl orosházi festők tárlata, 1973. — Ism.: Sass Ervin, Tiszatáj, 1973. szept. 2.

## PÁPA

### Múzeum

Balaton kisgrafikák c. kiállítás, 1973. — Ism.: Balogh Elemér, Napló, 1973. nov. 1.

## PÉCS

### Janus Pannonius Múzeum

A magyar aktivizmus története c. kiállítás, 1973. (Rend. és kat. Szabó Júlia) Szikra Ny. Pécs, 1973. 24. lev. 22 × 23 cm. — Ism.: Aradi Nóra, Jelenkor, 1973. 16. évf. 10. sz. 929–931.; Gellér Katalin, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 37–38. Képpel.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. szept. 23.; NN. Dunántúli Napló,

1973. aug. 28.; Passuth Krisztina, Kritika, 1973. 11. sz. 22.; B. Pilaszanovich Irén, Dunántúli Napló, 1973. szept. 19.; P. Szűcs Julianna, Népszabadság, 1973. okt. 13.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 37. sz. 13.

Baranya története az őskortól az Árpád-korig c. kiállítás, 1973. (Kiáll. vez.: Bándy G. Burger A.) Somogy m. Ny. 1973. 61. l. illusztr. — 20 cm.

Baranyai képzőművészek kiállítása, 1973. — Ism.: Bánszky Pál, Baranyai Művelődés, 1973. 3. sz. 56–57. Képpel.

Természet-látás-alkotás c. kiállítás, 1973. (Kat. Lantos F.) Szikra Ny. Pécs, 1973. 16. lev. illusztr. — 22 × 23 cm.

### Tudomány és Technika Háza

Somogyi képzőművészek csoportkiállítása, 1973. — Ism.: Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1973. máj. 9.; Mendöl Zsuzsa, Dunántúli Napló, 1973. máj. 13.

Vajdasági és déldunántúli keramikások kiállítása, 1973. — Ism.: Mendöl Zsuzsa, Dunántúli Napló, 1973. nov. 11.

## SALGÓTARJÁN

### József Attila Művelődési Központ

Jel 73. c. kiállítás. — Ism.: Lakos György, Nógrád, 1973. máj. 17. Országos Zománcművészeti Biennálé 2. 1973. (Rend. Kovács B. Kat., bev. Bereczky L.) Nógrád m. Ny. 1973. 19. lev. illusztr. — 22 × 21 cm. — Ism.: Bereczky Lóránd, Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 36. és 44. Képpel.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. szept. 28.; Tóth Elemér, Nógrád, 1973. szept. 7.; (tóth) Nógrád, 1973. szept. 16.

Tavaszi Tárlat, 3. 1973. — Ism.: Pál József, Palócföld, 1973. 3. sz. 29–30.; Tóth Elemér, Nógrád, 1973. ápr. 6.; ill. 17.

## SÁRVÁR

### Múzeum

Jubileumi Tárlat, 1973. — Ism.: Budai Rózsa, Vas Népe, 1973. jún. 7.

## SOPRON

### Festő terem

A soproni művésztelep kiállítása, 1973. — Ism.: Udvardy György, Kisalföld, 1973. okt. 6.

## SÓSTÓ

### Művésztelep

Sóstói művészek kiállítása, 1973. — Ism.: Dienes Istvánné, Keletmagyarország, 1973. szept. 9.

## SZEGED

### Képcsarnok

Szegedi Műhely kiállítása, 1973. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Műhely, 1973. nov. 14.

### Móra Ferenc Múzeum

Szegedi Nyári Tárlat, 14. 1973. (Kat. bev. Bereczky L.) Szegedi Ny. 1973. 30. lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Tandi Lajos, Délmagyarország, 1973. júl. 24.; Uő.: Tiszatáj, 1973. 27. évf. 10. sz. 90–94.

Téli Tárlat, 1972. — Ism.: Dér Endre, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 3. sz. 109.

Szabadtéri szoborkiállítás, 1973. — Ism.: Tandi Lajos, Délmagyarország, 1973. júl. 17.

## SZÉKESFEHÉRVÁR

### Csók István Képtár

Európai iskola c. kiállítás, 1973. (Rend. Kovalovszky M.—Lánicz S. Kat. bev. Körner É.) Fejér m. Ny. Székesfehérvár, 1973. 28. lev. illusztr. — 24 cm. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 12. sz. 853–855.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 9.; Passuth Krisztina, Hungarian Review, 1973. szept.; Uő.: Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 43. sz. 12.; Rózsa Gyula, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 44. sz. 12.

### István király Múzeum

Janus Pannonius és a humanizmus c. kiállítás, 1973. — Ism.: Súlyok János, Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 397–398.

## SZOLNOK

### Galéria

Nyári Tárlat, 1973. (Kat. bev. Dvorszky H.) Szolnok, 1973. NKfV Ny. 16. lev. illusztr. — 22 × 20 cm. — Ism.: Ecsery Elemér, Szolnok m. Néplap, 1973. jún. 24.

Plein-air a magyar művészetben, 1973. (Rend. és kat. Aradi N.—Bodnár É.) Szolnok, 1973. NKfV Ny. 24. lev. illusztr. — 23 cm. — Ism.: Egry Mária, Szolnok m. Néplap, 1973. okt. 7.; Pogány Ö. Gábor, Jászkunság, 1973. 19. évf. 4. sz. 148–151.

## SZOMBATHELY

### Művelődési Ház

Bp. XI. kerületi képzőművészek kiállítása, 1973. — Ism.: —zentai, Vas Népe, 1973. okt. 14.



Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása. 1973. — Ism.: Budai, Vas Népe, 1973. ápr. 19.  
 Fal és tértexil biennálé 2. 1972. — Ism.: NN. Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 7–20. Képpel.  
 Fiatal vasi művészek kiállítása. 1973. — Ism.: (kulcsár) Vas Népe, 1973. dec. 2.  
 Három kisalföldi festő kiállítása. 1973. — Ism.: Heitler László, Életünk, 1973. 6. sz. 557–560.  
 Pannonia 73 c. kiállítás. — Ism.: Bertalan Lajos, Vas Népe, 1973. aug. 26.  
 Tavaszi Tárlat, 1973. — Ism.: Rózsa Béla, Vas Népe, 1973. ápr. 15.  
 Vas megyei képzőművészeti kiállítás, 1973. — Ism.: Budai Rózsa, Vas Népe, 1973. dec. 24.

## TATABÁNYA

## Művelődési Ház

Jel, 1973. — Ism.: jenkei, Dolgozók Lapja, 1973. ápr. 8.  
 Őszi Tárlat, 1972. — Ism.: Wehner Tibor, Új Forrás, 1973. 5. évf. 2. sz. 117–122.

## VÁC

## Vak Bottyán Múzeum

A kétszáz éves váci nyomdászat c. kiállítás. 1973. — Ism.: Holl Béla, Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 2. sz. 225–227.  
 Magángyűjtők kiállítása. 1973. — Ism.: Horváth Béla, Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 17–19. Képpel.

## VESZPRÉM

## Bakony Múzeum

Őszi Tárlat 1973. — Ism.: B. E. Napló, 1973. nov. 10.

## d) Magyar kiállítások külföldön

## Egyéni

Bardócz Lajos grafikusművész kiállítása. Kolozsvári Galéria, 1973. — Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1973. 28. évf. 38. sz. 11.  
 Czínke Ferenc grafikusművész kiállítása. Linz, 1973. — Ism.: Vayerné, Zibolen Ágnes, Palócföld, 1973. 6. sz. 24.  
 Czöbel Béla festőművész kiállítása. Párizs, Drouet Galéria, 1972. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 1. sz. 64–65.  
 Cseh Gusztáv grafikusművész kiállítása. Bukarest, Petőfi Művelődési Ház, 1973. — Ism.: Murádin Jenő, Utunk, 1973. 28. évf. 11. sz. 10.  
 Csutak Levente grafikusművész kiállítása. Sepsiszentgyörgy, 1973. — Ism.: Ábrahám János, Utunk, 1973. 28. évf. 31. sz. 10.  
 Dobos Lajos fotóművész kiállítása. Firenze, Palazzo Vecchio, 1973. — Ism.: NN. Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 191–192.  
 Egy László üvegtervező kiállítása. Kolozsvári Kiskaléria, 1973. — Ism.: Kiss Jenő, Utunk, 1973. 28. évf. 17. sz. 11.  
 Fekete József szobrászművész kiállítása. Kolozsvár, 1973. — Ism.: Gazda József, Utunk, 1973. 28. évf. 44. sz. 11.  
 Györkös Mányi Albert festőművész kiállítása. Kolozsvári Kiskaléria, 1973. — Ism.: Kiss Jenő, Utunk, 1973. 28. évf. 17. sz. 11.  
 Hervai Zoltán festőművész kiállítása. Sepsiszentgyörgy, 1973. — Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1973. 28. évf. 27. sz. 11.  
 Iványi Odón festőművész kiállítása. Besztercebánya, 1973. — Ism.: (H) Nógrád, 1973. máj. 4.  
 Kopacz Mária festőművész kiállítása. Kolozsvári Kiskaléria, 1973. — Ism.: Vadas József, Utunk, 1973. 28. évf. 31. sz. 11.  
 Kotsis Nagy Margit üvegtervező kiállítása. Nagyvárad, 1973. — Ism.: Sz. Kovács István, Utunk, 1973. 28. évf. 42. sz. 11.  
 Kő Pál szobrászművész kiállítása. Linz, 1973. — Ism.: Vayerné, Zibolen Ágnes, Palócföld, 1973. 6. sz. 24.  
 Lóránt János festőművész kiállítása. Linz, 1973. — Ism.: Vayerné, Zibolen Ágnes, Palócföld, 1973. 6. sz. 24.  
 Löwith Egon szobrászművész kiállítása. Kolozsvári Galéria, 1973. — Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1973. 28. évf. 22. sz. 11.  
 Makár Alajos festőművész kiállítása. Kolozsvári Galéria, Ism.: Banner Zoltán, Utunk, 1973. 28. évf. 24. sz. 11. 11.  
 Muhi Sándor grafikusművész kiállítása. Szatmár, 1973. — Ism.: Soltész József, Utunk, 1973. 28. évf. 20. sz. 11.  
 Nagy Enikő zománckiallítása. Kolozsvári Kiskaléria, 1973. — Ism.: Kiss Jenő, Utunk, 1973. 28. évf. 17. sz. 11.  
 Nagy István festőművész emlékkiállítása. Marosvásárhely, 1973. — Ism.: Bartis Ferenc, Utunk, 1973. 28. évf. 27. sz. 10.  
 Pataki János festőművész kiállítása. Leningrád, Derkovits Művelődési Központ, 1973. — Ism. (benedek) Északmagyarország, 1973. máj. 20.  
 Triznya Máttyás festőművész kiállítása. Róma, Il Cavaletto Galéria, 1973. — Ism.: D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 9. sz. 644–645.  
 Végvári János festőművész kiállítása. Római Magyar Akadémia, 1973. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1973. 16. évf. 4. sz. 342.  
 Zsögödi Nagy Imre festőművész kiállítása. Marosvásárhely, 1973. — Ism.: M. Kiss Pál, Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 28–29.

AMERIKA. A XX. századi magyar művészet kiállítása, 1973. — Ism.: Passuth Krisztina, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 11–12. Képpel.  
 GENF. Palais Eynard. Magyar népművészeti kiállítás, 1973. — Ism.: Miroslav Lazovic, Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 197–200.  
 KARI, MARX STADT. Várostarténeti Múzeum. Ungarische revolutionäre Kunstwerke c. kiállítás. — Ism.: Olschewski, Harri; Freie Presse, 1973. dec. 7.  
 KOLOZSVÁR. Művészeti Múzeum. Bánát művészete c. kiállítás, 1973. — Ism.: Murádin Jenő, Utunk, 1973. 28. évf. 21. sz. 10.  
 MILÁNO. Magyar iparművészeti kiállítás, 1973. — Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. dec. 19.  
 MOSZKVA. Puskin Múzeum. Mai magyar szobrászat c. kiállítás, 1973. — Ism.: Bokor Pál, Esti Hírlap, 1973. márc. 5.; Rapai Piroksa, Szabad Föld, 1973. ápr. 29.; Szvetlov, Igor, Nógrád, 1973. ápr. 21.  
 NAGYVÁRAD. Körös vidéki Múzeum. Debrecen és Hajdú-Bihar képzőművészei c. kiállítás, 1973. Szabadság Ny. Debrecen, 1973. 20. lev. 1 mell. — 23 cm.  
 POZSONY. Céhtábla-kiállítás, 1973. — Ism.: Sipos László, Utunk, 1973. 28. évf. 12. sz. 11.  
 RÓMA. Palazzo Venezia. Régi magyar művészet c. kiállítás, 1972. — Ism.: Néray Katalin, Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 41.  
 ROSTOCK. Kunsthalle. Magyar népművészeti kiállítás, 1973. — Ism.: Roch, H. J. Néprajzi Értesítő, 1973. 55. k. 193–195.  
 SENTA. Vásárhelyi Tárlat, 1973. (Rend. és kat. Benes J. Kingl S.) Szegedi Ny. 1973. 10. lev. illusztr. — 19 × 17 cm.  
 TEMESVÁR. Labor 73 c. kiállítás. — Ism.: Wagner István, Utunk, 1973. 28. évf. 21. sz. 10.  
 TORONTÓ. Világkiállítás, 1973. — Ism.: Fekete Judit: Bemutató a torontói világkiállítás magyar iparművészeti anyagából. Bp. Iparművészeti Múzeum, 1973. — Magyar Nemzet, 1973. aug. 17.  
 ÚJVIDÉK. Magyarországi szerb ikonok c. kiállítás, 1973. — Ism.: Dániel György, Magyar Nemzet, 1973. szept. 9.; Ókrös László, Pest m. Hírlap, 1973. nov. 25.  
 VIENNA. Biennale Venezia 36. Ungheria. 1972. — Ism.: Sinkovits Péter, Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 41–42. Képpel.

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA  
MAGYARORSZÁGON

## a) Egyéni

Balterman Dimitrij festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. okt. 3.  
 Bouda Cyril grafikusművész kiállítása. Bp. Csehszlovák Klub, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 7.  
 Chagall-kiállítás. Bp. Múcsarnok, 1972. — Ism.: Lengyel Béla, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 1. sz. 136–141.; Rózsa István, Evangélikus Élet, 1973. jan. 21.  
 Cremer Fritz szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Kücher Günther, Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 35–36. Képpel.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 8. sz. 12.  
 Csernyavszkij G. G. festőművész kiállítása. Hajdúbozsórmény, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. júl. 20.  
 Dabac Toso fotóművész kiállítása. Bp. 1973. — Ism.: B. L. Fotóművészet, 1973. 16. évf. 4. sz. 19–20.  
 Erzsa Sz. D. szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Chikán Bálint, Néptűrság, 1973. máj. 17.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. máj. 13.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. máj. 11.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 18. sz. 12.  
 Gropius Walter-kiállítás. Bp. Magyar Építőművészek Székháza, 1972. — Ism.: Major Máté, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 52–53. Képpel.  
 Grus Jaroslav festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973. (Rend. és kat. Frank J. — Néray K.) Petőfi Ny. Kecskemét, 1973. 21 l. 4 t. — 22 × 24 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 20.; h. Magyar Nemzet, 1973. jún. 20.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. jún. 22.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 6.  
 Guruli Koba ötvösművész kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum, 1971. — Ism.: Rózsa György, Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 59.  
 Guttuso, Renato festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Aradi Nóra, Népszabadság, 1973. márc. 24.; Bereczky Lóránd, Kritika, 1973. 5. sz. 29–30.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 2.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. márc. 25.; K. Gy. Nagyvilág, 1973. 18. évf. 6. sz. 956.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. ápr. 10.; Nemes G. Zsuzsanna, Ország Világ, 1973. máj. 9.; Sik Csaba, Tükör, 1973. ápr. 17.; Tasnádi Attila,



Népszava, 1973. ápr. 4.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 13. sz. 12.

Heinonen Arre festőművész kiállítása. Bp. KKI, 1973. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1973. júl. 4.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. jún. 27.

Jung Anni keramikumművész kiállítása. Bp. NDK Centrum, 1973. — Ism.: Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 11.

Kirov Dimitar festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kulturális Központ, 1973. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. dec. 7.

Klemke Werner grafikusművész kiállítása. Bp. NDK Centrum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. szept. 5.

Lartique J. H. fotóművész kiállítása. Bp. 1973. — Ism.: Beke László, Fotóművészet, 1973. 16. évf. 4. sz. 16–18.

Lazinovska Elena festőművész kiállítása. Bp. Csehszlovák Klub, 1973. — Ism.: Oelmacher Anna, Magyar Nemzet, 1973. aug. 31.; Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. szept. 27.

Linger May grafikusművész kiállítása. Bp. NDK Centrum, 1973. — Ism.: N. Z. Népszabadság, 1973. aug. 10.

Markov Zlata keramikumművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Ács József, Magyar Szó, 1973. júl. 22.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 20.; (horváth) Magyar Nemzet, 1973. jún. 27.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. jún. 22.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 13.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 25. sz. 12.

Millies Flierl Inge textiltervező kiállítása. Bp. NDK Centrum, 1973. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. nov. 7.

Nedelesev Radi festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kulturális Központ, 1973. — Ism.: Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. szept. 19.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. szept. 9.

Papachristos Andreas szobrászművész kiállítása. Kiskunhalas, 1973. — Ism.: Vorák József, Petőfi Népe, 1973. dec. 12.

Pignon Edouard festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. (Kat. bev. G. Diehl) Interpress Stat. K. Bp. 1973. 53 l. illusztr. — 18 × 20 cm. — Ism.: Chikán Bálint, Népiújság, 1973. dec. 11.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. nov. 28.; Kenessey András, Tükör, 1973. dec. 18.; Rudnyánszky István, Népszabadság, 1973. nov. 25.; Oelmacher Anna, Magyar Nemzet, 1973. dec. 18.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. dec. 7.; Ujvári Béla, Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 37.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 49. sz. 12.

Sammiller Christa szobrászművész kiállítása. Bp. NDK Centrum, 1973. — Ism.: Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. nov. 9.

Skala, Karel grafikusművész kiállítása. Csehszlovák Klub, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 29.

Urumov, Petar festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kulturális Központ, 1973. — Ism.: Tasnádi Attila, Népszava, 1973. febr. 16.

Wotruba Fritz szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 2.; b. e. Daily News, 1973. márc. 25.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. ápr. 15.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. ápr. 10.; NN. Népszava, 1973. ápr. 17.; Nagy Zoltán, Népszabadság, 1973. ápr. 7.

Zydron Antoni festőművész kiállítása. Bp. Lengyel Kultúra Háza, 1973. — Ism.: Mezei Ottó, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. Képpel.

#### b) Csoportkiállítások gyűjtemények

Amerikai grafika c. kiállítás. Bp. KKI, 1973. — Ism.: Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 8. sz. 12.

Angol portrékiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1973. (Kat. d. Piper) Interpress, Stat. K. Ny. Bp. 1973. 102 l. illusztr. — 20 × 22 cm. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. febr. 4.; D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 5. sz. 350.; Néray Katalin, Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 12. Képpel; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 7. sz. 12.

Belga festőfiatalok kiállítása. Bp. Ernst Múzeum, 1973. (Kat. Néray K.) Interpress Ny. Bp. 1973. 23 l. — 23 cm. — Ism.: h. Magyar Nemzet, 1973. nov. 16.; Lánicz Sándor, Magyar Hírlap, 1973. nov. 9.

Bolgár színházi plakátok. Bp. Bolgár Kulturális Központ, 1972. — Ism.: B. J. Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 23.; Bauer Jenő, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 7–8.

Csehszlovák iparművészeti kiállítás. Bp. Képcsarnok, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 23.; Dvorszky Hedvig, Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 24–25.; F. J. Magyar Nemzet, 1973. jún. 2.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. jún. 12.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. máj. 24.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 21. sz. 12.

Délszláv festők kiállítása. Szombathely, Savaria Múzeum, 1973. — Ism.: Bertalan Lajos, Életünk, 1973. 3. sz. 280–281.

Finn népművészeti kiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1973. — Ism.: Dvorszky Hedvig, Ipari Művészet, 1973. 4. sz. 22–23.; Kodolányi János, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 41.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. máj. 16.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 21. sz. 12.

Holland lakáépítéset c. kiállítás. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. aug. 1.

India népi iparművészete c. kiállítás. Bp. Magyar Nemzeti Galéria, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 7.

Japán művészet Magyarországon c. kiállítás. Bp. Hopp Ferenc Múzeum, 1973. — Ism.: Ferenczy László, The New Hungarian Quarterly, 1973. 14. évf. 51. sz. 196–198. Képpel.

Jugoszláv kortárs festéset c. kiállítás. Bp. Múcsarnok, 1973. (Rend. és kat. Csernitsky M.) Interpress Ny. Bp. 1973. 46 l. illusztr. — 28 cm. — Ism.: Beke László, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 42–43. Képpel; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 29.; (horváth) Magyar Nemzet, 1973. jún. 27.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 25. sz. 12.; V. Zs. Petőfi Népe, 1973. júl. 3.

Jugoszláv mai grafika c. kiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1972. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 10.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 3. sz. 13.

Kínai kerámiaművészet c. kiállítás. Bp. Hopp Ferenc Múzeum, 1973. (Rend. és kat. Pajor G.) NPI. Bp. 1973. 24 lev. illusztr. — 19 × 17 cm. Angol kivonattal.

Kubai kortárs művészet c. kiállítás. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. máj. 23.; h. Magyar Nemzet, 1973. jún. 1.; Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. jún. 12.; Néray Katalin, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 39. Képpel; Szamosi Ferenc, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 8. sz. 1251–1253.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 21. sz. 12.

Lengyel kisplasztika Katowiceből. Miskolci Galéria, 1973. — Ism.: Végvári Lajos, Napjaink, 1973. 12. évf. 11. sz. 4.

Lengyel művészek kiállítása. Nyíregyháza, 1973. — Ism.: Tóth Ervin, Keletmagyarország, 1973. júl. 8.

Lengyel üvegművészet c. kiállítás. Bp. Lengyel Kultúra Háza, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. márc. 29.

Litván borostyánok c. kiállítás. Bp. Iparművészeti Múzeum, 1973. — Ism.: Fekete, Magyar Nemzet, 1973. júl. 14.; P. Sz. J. Népszabadság, 1973. júl. 20.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 6.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 29. sz. 12.

Német ipari forma kiállítás: Funkció—forma—minőség címmel. Bp. Ernst Múzeum, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jan. 31.; Ernyei Gyula, Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 14–16. Képpel; feketé, Magyar Nemzet, 1973. febr. 16.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. febr. 9.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 8. sz. 12.

Német kisplasztikai és grafikai kiállítás. Bp. NDK Centrum, 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 8.

Olasz mesterek az Ermitázból c. kiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1973. — Ism.: (horváth) Magyar Nemzet, 1973. aug. 26.; Horváth Teréz, Népszava, 1973. aug. 31.; P. Sz. J. Népszabadság, 1973. aug. 29.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 35. sz. 12.

Pannónia 73. c. Nemzetközi Képzőművészeti kiállítás. Szombathely, 1973. — Ism.: Bozókya Mária, Életünk, 1973. 5. sz. 463–467.; Bertalan Lajos, Vas Népe, 1973. ápr. 12.

Régi orosz művészet c. kiállítás. Bp. Szépművészeti Múzeum, 1973. (Kat. T. A. Anavera—M. V. Martinova) Interpress Ny. Bp. 1973. 12 lev. illusztr. — 22 × 22 cm. — Ism.: Dutka Mária, Nők Lapja, 1973. aug. 11.; Faludy Anikó, Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 43–44. Képpel; Harangozó Márta, Esti Hírlap, 1973. júl. 9.; Havas Lujza, Magyar Hírlap, 1973. júl. 11.; L. L. Somogyi Néplap, 1973. júl. 22.; Passuth Krisztina, Tükör, 1973. júl. 31.; P. Sz. J. Népszabadság, 1973. júl. 20.; Simon Gy. Ferenc, Képes Újság, 1973. aug. 4.; S. E. Békés m. Népiújság, 1973. júl. 22.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. júl. 20.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 29. sz. 12.; V. Petőfi Népe, 1973. aug. 3.

Örmény képzőművészeti kiállítás. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum, 1973. Szegedi Ny. 1973. 14 lev. illusztr. — 20 × 20 cm.

Prága múltja és jövője c. kiállítás. Bp. Tanács krt. 1972. — Ism.: Bauer Jenő, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 8.

Román könyv- és illusztrációs kiállítás. Bp. VI. Könyvklub, 1972. — Ism.: Szij Rezső, Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 29.

Svájc építészete c. kiállítás. Bp. Múcsarnok, 1972. — Ism.: Major Máté, Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 56–57. Képpel.

Szovjet Közép-Ázsia művészete c. kiállítás. Bp. Múcsarnok, 1972. — Ism.: Tasnádi Attila, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 3. sz. 455–456.

Vajdasági és dél-dunántúli keramikusok kiállítása. Pécs, 1973. (Kat. bev. Pilaszanovich I.) Szikra Ny. Pécs, 1973. 14 lev. illusztr. — 18 × 17 cm.

Vietnámi (dél-vietnámi) grafikusok kiállítása. Bp. KKI, 1973. — Ism.: Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. jún. 11.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 25. sz. 12.

#### MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETÉRŐL

##### a) Általános

Castiglione László: Polyhios és a római művészet. — Antik Tanulmányok, 1973. 20. k. 2. sz. 111–127.

Gink Károly—Gombos Károly: Örményország. (Tájak, városok, kastélyok.) Bp. 1973. Corvina K. Ak. Ny. 66 l. 80 t. — 26 cm.



Gink Károly—Gombos Károly: Üzbegisztán. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 82 l. 80 t. — 26 cm.  
 B. Kiss Éva: Az élő Bauhaus. — Vigília, 1973. 38. évf. 6. sz. 391—393.  
 Liebmann István: Tutanhamon kincsei. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 5. sz. 212—219.  
 Passuth Krisztina: Kurt Schwitters, Theo van Doesburg és a Bauhaus. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 40. 69—83 és 133—140. Képpel, francia nyelven is.  
 Remsey György: Szecesszió, spirituális művészet. — Vigília, 1973. 38. évf. 11. sz. 747—754.; ill. 12. sz. 823—826. Képpel.  
 Tasnádi Attila: Napjaink bolgár művészete. — Népszava, 1973. máj. 26.  
 Tompos Erzsébet—Gink Károly: Grúzia. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 89 l. 74 t. — 26 cm.

#### b) Ikonográfia

Horváth Vera: Additional Material to the iconography of the so-called Bearing-Goddess. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 55—59. Képpel.  
 Miklós Pál: A sárkány szeme. (Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába.) Corvina K. Zrínyi Ny. Bp. 1973. 271 l. 7 t. — 24 cm.  
 Pataky Dénes—Marjai Imre: A hajó a művészetben. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 38 l. 48 t. — 24 cm.

#### c) A művészetek története

Bodrogi Tibor: Art of Indonesia. Corvina K. Ak. Ny. Bp. 1973. 139 l. 88 t. — 26 cm.  
 Entz Géza: A gótika története. Corvina K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 233 l. 4 t. — 24 cm.

#### d) Régészet

Bodor András: Régi korok vallatója Kurt Horedt. — Korunk, 1973. 23. évf. 8. sz. 1286—1288.  
 Kovács Tibor: Representation of Weapons on Bronze Age Pottery. — Folia Arheologica, 1973. 24. k. 7—31. Képpel.

#### f) Segéd tudományok

Harmatta János: Sasanida edényfeliratok. — Antik Tanulmányok, 1973. 20. k. 2. sz. 169—183.  
 Komoróczy Géza: Istenek munkája és sztrájkja. — Antik Tanulmányok, 1973. 20. k. 1. sz. 1—28.  
 Székely György: Bizánc és a Nyugat érintkezései. — Antik Tanulmányok, 1973. 20. k. 1. sz. 44—53.

#### g) Építészet, városépítés, helytörténet

Castiglione László: Pompej. Corvina K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 153 l. 52 t. — 22 cm.  
 Erdély István: Palech. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 30—31. Képpel.  
 Fenyő Iván: Schwerin. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 40. sz. 1894—1900. Képpel.  
 Gádososi Ferenc: Gondolatok a dániai lakótelepről. — Városépítés, 1973. 2. sz. 33—35.  
 Gádososi Ferenc: Lakásépítés Dániában. ÉTK. Bp. 1973. 223 l. illusztr. — 22 × 22 cm.  
 Granasztói Pál: A. Gaudiról. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 46. sz. 10.  
 Kubinyi András: A középkori testvérvárosok. — Budapest. Fővárosunk története. Corvina K. Bp. 1973. 11—22.  
 Kair (Kairo) (Szerk.: Szentlélek T.) Warszawa—Bp. 1973. Corvina K. Kossuth Ny. 1973. 25 l. 53 t. — 25 cm.  
 Kósa Zoltán: Modern amerikai építészet. Műszaki K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 216 l. — 22 × 25 cm.  
 Maron Ferenc: Sagrada Familia. — Magyar Nemzet, 1973. okt. 26.  
 Perczel Károly: Új városok Lengyelországban. — Városépítés, 1973. 4. sz. 26—27.  
 Pogány Frigyes: Itália építésze. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 129 l. illusztr. (Az építészet világa. 4.)  
 Sebestyén Ágnes: Angol és francia új városok. — Városépítés, 1973. 4. sz. 33—36.  
 Tóth Zoltán: Urbanisztika és építészet Lengyelországban. — Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 60—61.  
 Vadász József: Holház. — Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 31. sz. 12.

#### h) Műemlékek, műemlékvédelem

Bendeffy László: 70 éve pusztult el a velencei Campanile. — Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 243—247.  
 Győry Aranka: Műemlékek között Ferrarában. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 26. sz. 1219—1225. Képpel.

#### i) Szobrászat

##### Régi

Bajkay Éva: Canova. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 23 l. 22 t. — 16 × 16 cm.  
 Castiglione László: Pergamon. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 30. sz. 1414—1419. Képpel.  
 Eisler János: Habsburgokat ábrázoló márfányreliefek a Régi Szobor-gyűjteményben. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 40. 49—57. és 125—128. Képpel, franciául is.  
 Szabó Miklós: Az i. e. VII. századi boiotiai agyaszobrászat kérdéséhez. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 41. 3—19. és 125—132. Képpel, franciául is.  
 Szirmai Krisztina: Az idősebb Faustina portrétípusai az aquincumi körméleken. — Budapest Régiségei, 1973. XXIII. k. 171—178. Képpel, német kivonattal.  
 Szomodisné, Eszláry Éva: Három kisbronz Pierre Legros r. műhelyéből. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 40. 41—48. és 121—123. Képpel, franciául is.

##### Új

Kótai József: Mongol kisplasztikák. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 14—15. Képpel.  
 Kő Pál: Szabálytalan vallomás egy szobor születéséről. — Palócföld, 1973. 1. sz. 26.  
 Néray Katalin: A modern olasz szobrászatról. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 22—23. Képpel.  
 ARP, HANS  
 Maksay László: Kertplasztika. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 47. sz. 2242—2244.  
 BARIACH, ERNST  
 (Bev. Bundev-Todorov Ilona) Corvina K. Kner Ny. Bp. 1973. 101 l. 24 t. — 23 cm.  
 BILL, MAX  
 Maksay László: Max Bill: Végtelenség c. szobra. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 47. sz. 2242—2244.  
 ERZJA  
 Mészáros Mihály: Erzja. — Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 4. Képpel.  
 MOORE, HENRY  
 Bojár Iván: Henry Moore. — Magyar Hírlap, 1973. júl. 30.;  
 Dávid Katalin: Moore. 2. átd. kiad. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 30 l. 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 24.)  
 M. Gy.: Henry Moore hetvenöt esztendő. — Pest m. Hírlap, 1973. júl. 29.  
 PANDURIAS, THIMIOS  
 Kiss Nagy András: Pandurias. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 13. Képpel.  
 WOTRUBA, FRITZ  
 Jovánovics György: Wotruba. — Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 41. Képpel.

#### j) Festészet

##### Régi

Barabás Tibor: El Greco. — Magyar Nemzet, 1973. dec. 24.  
 Czóbor Ágnes: Rembrandt és köre. 2. kiad. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 25 l. 48 t. — 24 cm.  
 Engel Károly: Caravaggio. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 54—55. Képpel.  
 Garas Klára: Olasz renaissance portrék. 2. bőv. kiad. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 25 l. 48 t. — 24 cm.  
 György István—Neményi Ferenc: Rubljov. KAK. Kossuth Ny. Bp. 1973. 149 l. illusztr. — 33 cm.  
 Illyés Mária: Giontonio és Francesco Guardi. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 25 l. 28 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 82.)  
 Jajczay János: Duccio. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 27 l. 27 t. 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 79.)  
 Karátson Gábor: Így élt Leonardo da Vinci. Móra K. Zrínyi Ny. 1973. 213 l. illusztr. — 20 cm.  
 Karátson Gábor: Albrecht Altdorfer: Krisztus a kereszten c. képe. — Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 21. Képpel.  
 Kelényi György: Constable, Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 29 l. 25 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 83.)  
 Lajta Edit: Les primitifs français. Corvina K. Kossuth Ny. Budapest—Párizs, 1973. 27 l. 48 t. — 24 × 21 cm.  
 Maron Ferenc: A spanyol Levant barlangfestményei. — Magyar Nemzet, 1973. nov. 30.  
 Mojzer Miklós: Antonio Carneio két képe. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 41. 49—52. és 149—150. Képpel, francia nyelven is.  
 Muci András: Gótikus és reneszánsz táblaképek az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Pénzjegy Ny. Bp. 1973. 20 l. 26 t. — 22 cm. Németül is.



Nemes István: A tékozló fiú és Rembrandt realizmusa. — Világosság, 1973. 14. évf. 5. sz. 298–300.  
 NN.: Feier des Cranach Jubiläums auf der Budapester Universität. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 257–260.  
 Pataky Dénes: A francia impresszionizmus. KAK., Kossuth Ny. Bp. 1973. 116 l. illusztr. — 24 cm.  
 Szabó Miklós: Tierkampfszene auf einer keltischen Urne. — Folia Archaeologica, 1973. 24. k. 43–56. Képpel.  
 Szepes Erika: Coreggios Melancholy: Specific meaning of an allegory. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 75–90.  
 Székely András: Spanische Malerei. Corvina K. — Seemann Verl., Kossuth Ny. Lípse, Bp. 1973. 49 l. 48 t. — 24 cm.  
 Székely György: Németország változásai Cranach életútján. — Századok, 1973. 107. évf. 2. sz. 303–328. Orosz, francia, angol kivonattal.  
 Székely György: Wandlungen in Deutschland im Leben Cranachs. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 231–249. Képpel.  
 Harasztiné, Takács Marianna: A Velasquez-bodegónak néhány problémája. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 41. 21–48. és 133–148. Képpel, francia nyelven is.  
 H. Takács Marianna: Rubens und die flämische Malerei. 2. kiad. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 33 l. 48 t. — 24 cm.  
 Tasnádi Attila: Rubljov magyar szemmel. — Népszava, 1973. szept. 23.  
 Timár László: Albrecht Dürer könyve az emberi test arányairól. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 45. sz. 2132–2137.  
 Tóth Ervin: M. Caravaggio. (1573–1640) — Tóth Ervin, Hajdúbihari Napló, 1973. okt. 7.; Leviczky Tamara, Új Szó, 1973. szept. 28.  
 Végh János: XVI. századi német táblaképek magyarországi gyűjteményekben. — Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 38 l. 49 t. — 24 cm.

## Új

Aradi Nóra: Szabaduljunk meg a tabuktól. — Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 33–34.  
 Gera György: A kubizmus festészete. — Valóság, 1973. 16. évf. 9. sz. 35–50.  
 CHAGALL  
 Hubay Miklós: Látogatóban Chagallnál. — Művészet, 1973. 14. évf. 8. sz. 34. Képpel.  
 DE CHIRICO  
 Passuth Krisztina: De Chirico. Corvina K. Kossuth Ny. 27 l. 26 t. — 16 × 16 cm. — 27 l. 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 78.)  
 VAN GOGH  
 Dávid Katalin: Van Gogh. 4. kiad. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 32 l. 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 33.)  
 GAUGUIN  
 Horváth Tibor: Gauguin. 4. bőv. kiad. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 34 l. 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára, US. 31.)  
 Maron Ferenc: A sárga Krisztus születése. — Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 37.  
 KLIMT, GUSZTAV  
 Bernáth Mária: Gusztav Klimt képe egy budapesti magángyűjteményben. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 4. sz. 17–18. Képpel.  
 NEDEV, ZDRAVO  
 Tóth Ervin: Zdravo Nedev bolgár festőművész. — Hajdúbihari Napló, 1973. aug. 24.  
 PICASSO  
 Gazda József: Találkozásai Picassóval. — Korunk, 1973. 23. évf. 6. sz. 939–941.  
 László Gyula Ferenc: Picasso: Vasaló nő. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 1. sz. 22–23.  
 Maksay László: Picasso: Guernica. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 19. sz. 888–891.  
 Martyn Ferenc — Kmetty János — Rideg Gábor: Picassóról. — Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 45.  
 Mohi Sándor: Picassóról. — Utunk, 1973. 28. évf. 16. sz. 11.  
 Tóth László: Picasso. — Utunk, 1973. 28. évf. 16. sz. 11.  
 SIQUEIROS  
 Bojár Iván: Siqueiros. — Magyar Hírlap, 1973. dec. 29.  
 UTRILLO  
 Levický Tamara: Utrillo, az újkor primitívje. — Új Szó, 1973. dec. 27.

## k) Grafika

Horváth Béla: Aldegrevier Luther-metszete. — Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 52–53. Képpel.  
 Káposi Veronika: XVIII. századi francia rajzok a Szépművészeti

Múzeumban. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 40. 59–76. és 129–131. Képpel, francia nyelven is.  
 Zentay Loránd: Egy firenzei állatmintakönyv a Szépművészeti Múzeumban. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 40. 25–39. és 113–119. Képpel, franciául is.  
 Wagner István: Neorealista grafika, olasz módra. — Utunk, 1973. 28. évf. 5. sz. 10.

## l) Iparművészet

### Általános

Fóti László: Disznó amulettek az Egyiptomi Gyűjteményben. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 40. 3–7. és 97–101. Képpel, franciául is.  
 Koós Judit: Walter Crane and Hungary. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 153–168. Képpel.

### Ötvösség

Kovács Éva: A bizánci sztaurothéka. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 21. Képpel.  
 Kubinyi András: Bicellus. — Budapest Régiségei, Bp. 1973. XXIII. k. 189–193. Képpel, német kivonattal.  
 Sellye Ilona: Az aquincumi áttört díszítésű kard- és törhüvelyborítások. — Budapest Régiségei, Bp. 1973. XXIII. k. 129–146. Képpel, német kivonattal.  
 Szilágyi János György: Egy etruszk bronztükör. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1973. No. 40. 9–24. és 103–112. Képpel, franciául is.

### Textil

László Emőke: La verdure d'Aubusson au Musée des Arts Décoratifs. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 87–100. Képpel.

### Kerámia

S. Cserey Éva: Calamaio Maiolica di stile rinascimento. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 73–85. Képpel.  
 Fehér Géza: Adatok Eger török agyagművészéhez. — Az Egri Múzeum Évkönyve, 10. Eger, 1973. 191–214. Képpel, angol kivonattal.  
 Tasnádiné, Marik Klára: Antik római üvegek. — Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 26.

### Bútor, fafaragás

Ferenczy László: Japanese intro in the Hopp Museum. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 117–143. Képpel.  
 Szabolcsi Hedvig: Weißlackirte chinoiserie Kabinettschrank. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 101–115. Képpel.  
 Vadász Erzsébet: Peignes du gothique tardif dans notre collection. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 61–71. Képpel.

### Könyvművészet

Csapodiné, Gárdonyi Klára: A Barberini-gyűjtemény néhány kódexéről. — Magyar Könyvszemle, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 351–355.  
 Szabó Pap Loránt: Ibrahim Müterferrika, a török könyvnyomtatás megalapítója. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 3. sz. 129–132.

### Design

Fukász György: Design Finnországban. — Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 32–33.  
 Takács Endre: Ipari formatervezés az NDK-ban. — Ipari Művészet, 1973. 3. sz. 20–24.

### m) Művészeti élet, művészeti oktatás

Lelkes István: Esztétikai nevelés az olasz „scuola media”-ban. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 1. sz. 6–11.  
 Lengyel György: Művészeti nevelés Lengyelországban. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 2. sz. 25–27.

### Művészeti alapok, társulatok, egyesületek

Aradi Nóra: AICA kongresszus Jugoszláviában. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 9.  
 Dercsényi Dezső: A granadai kongresszus után. — Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 42–43.  
 Németh Aladár: Az ICSID kongresszus ürügyén. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 7–8.



Román András: ICOMOS kollokvium Mexikóban. 1972. — Műemlék-  
védelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 186–190.  
Vadas József: Az AI,AP VII. közgyűléséről. — Művészet, 1973. 14.  
évf. 7. sz. 12.

#### műgyűjtés

Engel Károly: Érdekességek az 1972-es nyugati műkereskedelemben.  
— Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 1. sz. 32.  
Koós Judit: A „Villa Mairea” és műgyűjteménye Finnországban. —  
Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 22–24. Képpel.  
László Emőke: Egy magángyűjteményben levő flamand kárpitról.  
— Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 10–11. Képpel.  
Mravik László: Velencei gyűjtemények a XVI. században. — Mű-  
gyűjtő, 1973. 5. évf. 3. sz. 6–9. Képpel.  
Zentai Loránd: Giorgio Vasari rajzgyűjteménye. — Műgyűjtő, 1973.  
5. évf. 3. sz. 25–28. Képpel.

#### n) Külföldön rendezett külföldi kiállítások

Rideg Gábor: Kiállításokról, művészekről a Szovjetunióból. — Nép-  
szava, 1973. jún. 17.; ill. 28.  
BELGRÁD, Nemzeti Múzeum  
A szerb festészet a múlt század végén c. kiállítás. 1973. — Ism.:  
Ács József, Magyar Szó, 1973. okt. 7.  
BUKAREST, Athenaeum Palota  
Vendégek az Akropolisz mellől c. kiállítás. 1973. — Ism.: Murádin  
Jenő, Utunk, 1973. 28. évf. 5. sz. 10.  
CAPRI  
Fametszet triennalé, 1972. — Ism.: Sinkovits Péter, Művészet,  
1973. 14. évf. 2. sz. 39–40. Képpel.  
CHARLOTTENBURG  
Kunst der bürgerlichen Revolution 1830–1848. c. kiállítás, 1973.  
— Ism.: Rózsa György, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf.  
4. sz. 285–287.  
FAENZA  
XXX. Nemzetközi Kerámia Kiállítás, 1972. — Ism.: Ortutay  
Tamás, Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 42.  
HANNOVER  
Kurt Schwitters kiállítás, 1973. — Ism.: S. P. Művészet, 1973. 14.  
évf. 11. sz. 42–43.  
KASSA Szlovákiai Galéria  
Nemzetközi festészeti biennálé, 1973. — Ism.: Pál József, Palócföld,  
1973. 1. sz. 29–30.  
KASSEI,  
Dokumenta, 5. c. kiállítás, 1972. — Ism.: Körner Éva, Művészet,  
1973. 14. évf. 4. sz. 41–42.  
KÍNA  
A II. Országos Tárlat, 1973. — Ism.: Baracs Dénes, Magyarország,  
1973. dec. 2.  
KOLOZSVÁR  
Diszítőművészeti triennalé, 1973. — Ism.: Mezei József, Utunk,  
1973. 28. évf. 48. sz. 11.  
Őszi Tárlat, 1973. — Ism.: Banner Zoltán, Kiss Jenő, Kormos  
Gyula, Lászlóffy Aladár: Utunk, 1973. 28. évf. 41. sz. 11.; Bálint  
Tibor, Csávossy György, Fodor Sándor, Szilágyi István: Utunk,  
1973. 28. évf. 46. sz. 1–7.  
Pappadopoulos Anonisz festőművész kiállítása, 1973. — Ism.:  
Borhida István, Utunk, 1973. 28. évf. 14. sz. 1.  
Sabin Popp festőművész kiállítása, 1973. — Ism.: Veres József,  
Utunk, 1973. 28. évf. 32. sz. 10.  
LJUBLJANA  
Nemzetközi grafikai biennálé, 1973. — Ism.: Beke László, Művészet,  
1973. 14. évf. 11. sz. 42.  
MOSZKVA  
Nemzetközi karikatúrákiállítás, 1973. — Ism.: NN. Művészet,  
1973. 14. évf. 8. sz. 43.  
NEW YORK  
The Machine c. kiállítás, 1972. — Ism.: Timon Kálmán, Magyar  
Építőművészet, 1973. 1. sz. 50–51. Képpel.  
PÁRIZS  
A régi Kína kincsei egy párizsi kiállításon, 1973. — Ism.: Ferenczy  
Mária, Művészet, 1973. 14. évf. 12. sz. 41–42.  
POZSONY  
Naiv művészet III. Nemzetközi Triennáléja, 1971. — Ism.: F.  
Mihály Ida, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 36–37. Képpel.  
Az NDK VII. képzőművészeti seregszemléje, 1973. — Ism.: Bárkány  
Jenőné, Új Szó, 1973. júl. 31.  
Orosz és szovjet festők kiállítása, 1973. — Ism.: Bárkány Jenőné,  
Új Szó, 1973. okt. 2.  
SZÓFIA  
Az elkötelezett realista festészet c. kiállítás, 1973. — Ism.: Aradi  
Nóra, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 10–11.; Uő.: Népszabadság,

1973. jún. 1.; Csorba Géza, Magyar Hírlap, 1973. máj. 26.; Tasnádi  
Attila, Népszava, 1973. máj. 27.

#### TEMESVÁR

A Szigma 1 és környezetünk művészete c. kiállítás, 1973. — Ism.:  
Szekernyés János, Korunk, 1973. 23. évf. 3. sz. 444–451. Képpel.  
ÚJVIDÉK  
Slako Matkovic grafikuskész kiállítása, 1973. — Ism.: Szombathy  
Bálint, Magyar Szó, 1973. dec. 8.  
VELENCE  
Giacomo Manzani kiállítása, 1973. — Ism.: Varga Imre, Művészet,  
1973. 14. évf. 7. sz. 36–37. Képpel.  
ZÜRICH  
Ad Reinhard kiállítása, 1973. — Ism.: S. P. Művészet, 1973. 14. évf.  
11. sz. 43.

#### o) Múzeumok és képtárak, muzeológia

Csorba Géza: Modern Művészet Múzeuma, Belgrád. — Művészet  
1973. 14. évf. 5. sz. 23–24.  
Daniss Győző: Múzeumról múzeumra Lengyelországban. — Körös-  
táj, 1973. aug. 5.  
Murádin Jenő: A sepsiszentgyörgyi tervekről. — Utunk, 1973.  
28. évf. 32. sz. 11.  
Néray Katalin: Modern múzeumok Dániában. — Művészet, 1973.  
14. évf. 3. sz. 38–39. Képpel.  
Tasnádi Attila: Párizsi naplójegyzetek. — Népszava, 1973. júl. 25.

#### KÖNYV ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

Művészeti könyvkiadásunk problémái. — Művészet, 1973. 14. évf.  
3. sz. 10–11.; Kristó Nagy István, Művészet, 1973. 14. évf.  
10. sz. 7.; Timár Árpád, Székely András, Rózsa György vitája,  
Kritika, 1973. 6. sz. 23–24. ill. 10. sz. 28–29.  
ACTA ARCHEOLOGICA. XXIII. k. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1971.  
445 l. 32 t. 69 ábra. — Ism.: Makkay János, Archeológiai Értesítő,  
1973. 10. k. 1. sz. 109–111.  
Alpatov: Andrei Rublev i ego epocha. Moszkva, 1971. 287 l. 110 kép.  
— Ism.: Ruzsa György, Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19.  
Fasc. 1–2. 143–145.  
ARCHEOLOGISCHE FORSCHUNGEN. (Szerk.: Castiglione L.)  
Bp. 1971. 197 l. 50 t. 1 térkép. — Ism.: Trogmayer Ottó, Archeo-  
lógiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 280–281.  
A régi Oroszország festészete. Leningrád, 1971. — Ism.: Urbán  
Nagy Rozália, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz.  
284–285.  
ARCHIGRAM. London, 1972. — Ism.: Kelényi György, Műemlék-  
védelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 256.  
A ROMÁN festőművészet képcsarnoka. Meridiane Kiadó, Bukarest,  
1973. — Ism.: Bálint Lajos, Utunk, 1973. 28. évf. 14. sz. 4.  
Artner Tiadár: Évezredek művészete. Gondolat K. Bp. 1972. —  
Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 3. sz. 284–285.;  
NN. Művészet, 1973. 14. évf. 4. sz. 44.  
A SZECSESIÓ. (Bev. Pók L.) Gondolat K. Bp. 1972. — Ism.:  
Kristó Nagy István, Művészet, 1973. 14. évf. 2. sz. 44–45.  
A SZÉPSÉG SZIVE. (Régi kínai írások.) (Ford. és vál. Tőkei F.)  
Gondolat K. Bp. 1973. — Ism.: Csongor Barnabás, Művészet,  
1973. 14. évf. 12. sz. 44.  
A SZOVJET reklámplakát. Moszkva, 1972. — Ism.: Sz. — O. Művé-  
szet, 1973. 14. évf. 11. sz. 45.  
AZ ÓOROSZ FESTÉSZET kincsei. Moszkva, 1971. — Ism.: Urbán  
Nagy Rozália, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz.  
284–285.  
Bakay K.: Scythian rattles in the Carpathian Basin and their  
eastern connections. Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1971. 131 l. 7 kép 12 t.  
— Ism.: Kemenczei Tibor, Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k.  
1. sz. 115–116.  
Balogh István: A civisek világa. Gondolat K. Bp. 1972. — Ism.:  
NN. Műsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 33.  
Banner Zoltán: Mattis Teutsch János. Kritérion K. Bukarest, 1972.  
— Ism.: Rózsa Gyula, Kritika, 1973. 12. sz. 29–30.  
BARANYAI HELYTÖRTÉNETIRÁS. Szikra K. Pécs, 1972. —  
Ism.: Bak Borbála, Levéltári Szemle, 1973. 23. k. 2. sz. 291–295.  
Bálint Endre: Hazugságok naplója. Magvető K. Bp. 1972. — Ism.:  
D. I. Vigilia, 1973. 38. évf. 1. sz. 63–64.  
Bedő Rudolf: Az 1971-ben megjelent külföldi folyóiratok szemléje.  
— Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 72–82.  
Bálint Lajos: Ecset és véső. Szépirodalmi K. Bp. 1973. — Ism.:  
Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 9. sz. 862.  
Bernáth Aurél—Szobor Zéno: Lássuk, mire megyünk ketten? Móra  
K. Bp. 1972. — Ism.: Kristó Nagy István, Művészet, 1973. 14.  
évf. 7. sz. 44–45.  
Bihajli Merin: Ende der Kunst im Zeitalter der Wissenschaft.  
Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1969. — Ism.: Balta János, Ipari  
Művészet, 1973. 5. sz. 28–29.  
Bodrogi Tibor: Indonézia művészete. Corvina K. Bp. 1971. 130 l.



- 43 ábra, 157 kép. Színes táblákkal. — *Ism.: Domanovszky György, Ethnographia*, 1973. 84. évf. 1–2. sz. 202–203.; *Uő.: Művészet*, 1973. 14. évf. 1. sz. 46.
- Bonta János: A korszerű építészeti környezet.* Ak. K. Bp. 1972. 108 l. 43 kép. — *Ism.: Vidor Ferenc, Magyar Tudomány*, 1973. 18. k. 5. sz. 328–329.
- Borghida István: Leon Alex. Kritérion K. Bukarest*, 1973. — *Ism.: Murádin Jenő, Utunk*, 1973. 28. évf. 52. sz. 10.
- Bozóky Mária: Giacometti.* Corvina K. Bp. 1972. — *Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor*, 1973. 16. évf. 3. sz. 284.
- Brandt Klengel: Utazás az ókori Babilóniába.* Corvina K. Bp. 1972. — *Ism.: NN. Műzsák, Múzeumi Magazin*, 1973. 3. sz. 33.
- Bunta Magdolna—Gyulai Pál: Batiz. Kolozsvár*, 1972. — *Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Ipari Művészet*, 1973. 2. sz. 28–29.; *Katona Imre, Művészettörténeti Értesítő*, 1973. 22. évf. 3. sz. 229–230.; *Molnár László, Acta Historiae Artium*, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 148–150.
- Burke, Gerald: Towns in the Making.* London, 1971. 193 l. 112 kép. — *Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem*, 1973. 17. évf. 2. sz. 124–125.
- Buschhausen H.: Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare.* Wien—Köln—Graz, 1971. 334 l. 709 kép, 189 t. — *Ism.: B. Thomas Edit, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 2. sz. 288.
- CARTOGRAPHIA HUNGARICA.* Európa K. Bp. 1972. — *Ism.: Bencze Géza, Somogy*, 1973. 1. sz. 108.
- Castiglione László: Az ókor nagyjai.* Ak. K. Bp. 1971. 331 l. 160 kép. 1 térk. — *Ism.: Kádár Zoltán, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 116–117.; *Szabó Miklós, Antik Tanulmányok*, 1973. 20. k. 2. sz. 238–239.
- Chaunu, Pierre: La civilisation de l'Europe des Lumières.* Paris, 1971. 664 l. — *Ism.: Bíró Ferenc, Helikon*, 1973. 19. évf. 4. sz. 571–572.
- CHRONICA HUNGARORUM.* Facsimile kiadás. Bp. 1972. — *Ism.: Borsá Gedeon, Magyar Könyvszemle*, 1973. 89. évf. 3–4. sz. 393–395.
- Cook, Peter: Experimental Architecture.* London, 1970. 160 l. 100 kép. — *Ism.: G. L. Műemlékvédelem*, 1973. 17. évf. 1. sz. 60.
- Crellin, J. K.—Scott, J. R.: Glass and British Pharmacy.* 1600–1900. London, 1972. 72 l. — *Ism.: Faludy Anikó, Orvostörténeti Közlemények*, 1973. 69–70. sz. 330–332.
- Csáky József: Emlékek a modern művészet nagy évtizedéből. (1904–1914)* Corvina K. Bp. 1972. — *Ism.: Varga József, Helikon*, 1973. 19. évf. 1. sz. 201–202.
- Dávid Katalin: Bernáth Aurél két képe.* KAK. Bp. 1973. — *Ism.: Kristó Nagy István, Művészet*, 1973. 14. évf. 7. sz. 44.
- Demolon P.: La village merovingien de Bréliers.* Arras, 1972. 340 l. 10 t. 59 kép. — *Ism.: Bálint Csanád, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 127–128.
- Dercsényi Deszö: Római kori építészet Magyarországon.* Magyar Helikon K. Bp. 1972. — *Ism.: Kathy Imre, Magyar Építőművészet* 1973. 4. sz. 64.
- Dienes István: A honfoglaló magyarok.* Corvina K. Bp. 1972. — *Ism.: Bálint Csanád, Tiszatáj*, 1973. 27. évf. 2. sz. 90–93.; *Fodor István, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 2. sz. 282–283.; *NN. Műzsák, Múzeumi Magazin*, 1973. 1. sz. 41.
- Dobos Lajos: Magyar műemlékek.* KAK. Bp. 1972. — *Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem*, 1973. 17. évf. 2. sz. 127–128.; *Kovács József László, Életünk*, 1973. 6. sz. 566–567.
- Dömötör Tekla: Magyar népszokások.* Corvina K. Bp. 1973. — *Ism.: Manga János, Művészet*, 1973. 14. évf. 8. sz. 45.
- EGRY BREVIÁRIUM. (Vál.: Takács M. Szerk.: Éri I.)* Veszprém, 1973. — *Ism.: Dráveczky Balázs, Könyvtáros*, 1973. 23. évf. 11. sz. 687.; *D. I. Vigília*, 1973. 38. évf. 11. sz. 782–783.
- Entz Géza: A gótika művészete.* Corvina K. Bp. 1973. — *Ism.: Tóth Sándor, Művészet*, 1973. 14. évf. 9. sz. 44–45.
- ÉPÍTÉSZETI EMLÉKEK Somogyban. 1000–1900. (Szerk.: Szigetvári Gy.)* Kaposvár, 1973. — *Ism.: Magyar Kálmán, Somogy*, 1973. 3. sz. 132–133.
- FOLIA ARCHEOLOGICA. XXI. K. Bp. 1970. 218 l. 98 ábra.* — *Ism.: Sz. Póczy Klára, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 111–112.; *Entz Géza, uo.* 112–113.
- FOLIA ARCHEOLOGICA. XXII. Bp. 1971. 245 l. 99 ábra.* — *Ism.: Sz. Póczy Klára, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 113–114.; *Entz Géza, uo.* 114–115.
- FORRÁSKIADVÁNY a Szocialista képzőművészek csoportjáról. (Készül.)* — *Ism.: Major Máté, Művészet*, 1973. 14. évf. 9. sz. 10.; *Láncz Sándor, Művészet*, 1973. 14. évf. 6. sz. 12. és 42.
- FORRÁSOK Budapest múltjából. (Szerk.: Kohut M., Gáspár F.)* II–IV. k. Bp. 1973. — *Ism.: Benda Gyula, Budapest*, 1973. 11. évf. 9. sz. 35.; *Kállay István, Levéltári Szemle*, 1973. 23. k. 3. sz. 635–636.
- Francstel Pierre: Művészet és társadalom.* Gondolat K. Bp. 1972. — *Ism.: Bárkán György, Fotóművészet*, 1973. 16. évf. 1. sz. 25–32.; *Beke László, Valóság*, 1973. 16. évf. 2. sz. 106–107.
- Frodl Walter: Geschichte und Gegenwart der Denkmalpflege.* Wien, 1972. — *Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem*, 1973. 17. évf. 4. sz. 253–254.
- Fukász György: Munka, technika, kultúra.* Magvető K. Bp. 1972. — *Ism.: Kiss Lajos, Nagyvilág*, 1973. 18. évf. 10. sz. 1553–1554.
- Fülöp Lajos: Magyar művészet.* Corvina K. Bp. 1972. — *Ism.: Varga József, Kortárs*, 1973. 11. sz. 1855–1856.; *Vekerdi László, Nagyvilág*, 1973. 18. évf. 2. sz. 295–297.
- Garas Klára: A Szépművészeti Múzeum képei.* Corvina K. Bp. 1973. — *Ism.: P. Szűcs Julianna, Népszabadság*, 1973. máj. 22.
- Gazda József: Nagy Imre.* Bukarest, 1973. — *Ism.: Vadas József, Kortárs*, 1973. 17. évf. 8. sz. 1368.
- Gábor Eszter: A CIAM magyar csoportja.* Ak. K. Bp. 1972. — *Ism.: Kubinszky Mihály, Kovács Zsuzsa, Molnár József, Magyar Építőművészet*, 1973. 2. sz. 60–62.
- Genthon István: Római napló.* Corvina K. Bp. 1973. — *Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor*, 1973. 16. évf. 9. sz. 860–861.
- Gerelyes Endre: Magyar múzeumügy a két forradalom időszakában. (1918–1919.)* Bp. 1967. 417 l. — *Ism.: Glatz Ferenc, Századok*, 1973. 107. évf. 2. sz. 488–491.
- Gerevich László: The Art of Buda and Pesth in the Middle Ages.* Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1971. 146 l. 59 ábra 140 t. — *Ism.: Holl Imre, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 117–118.; *Radocsay Dénes, Acta Historiae Artium*, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 145–146.
- Gerő László: Történelmi városrészek.* Műzsák K. Bp. 1971. — *Ism.: Timon Kálmán, Magyar Építőművészet*, 1973. 5. sz. 64.
- Gerszi Teréz: Netherlandish drawings in the Budapest Museum.* Amsterdam—New York, 1971. — *Ism.: Mojzer Miklós, Acta Historiae Artium*, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 147–148.
- Gervers-Molnár Vera: A középkori Magyarország rotundái.* Ak. K. Bp. 1972. 93 l. 67 t. — *Ism.: Pogány Gábor, Vigília*, 1973. 38. évf. 2. sz. 119.
- Gombrich E. H. Művészet és illúzió.* Gondolat K. Bp. 1972. — *Ism.: Miklós Pál, Irodalomtörténet*, 1973. 55. évf. 4. sz. 1031–1035.; *NN. Műzsák, Múzeumi Magazin*, 1973. 1. sz. 41.
- Guy Marica Viorica: Dürer, pictore.* Bukarest, 1972. — *Ism.: Veress József, Utunk*, 1973. 28. évf. 18. sz. 11.
- Hamar Imre: Tóvári Tóth István.* KAK. Bp. 1973. — *Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor*, 1973. 16. évf. 9. sz. 861–862.
- M. Heil Olga: Frank Frigyes.* KAK. Bp. 1973. — *Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor*, 1973. 16. évf. 3. sz. 283.
- HEVES MEGYE műemlékei. (Szerk.: Dercsényi D.—Voit P.)* Magyarország Műemléki Topográfiája, VIII. k. Ak. K. Bp. 1969. — *Ism.: Végh János, Művészettörténeti Értesítő*, 1973. 22. évf. 3. sz. 224–227.
- Hédervári Péter: A görög Pompeji.* Gondolat K. Bp. 1972. — *Ism.: Szabó Miklós, Antik Tanulmányok*, 1973. 20. k. 2. sz. 244–245.
- Héthy Zoltán: A Déri Múzeum jelentéseinek és évkönyveinek repertoriuma 1906–1968.* Debrecen, 1972. A Heves m. múzeumok közleményei, 20. 59 l. — *Ism.: Reguli Ernő, Könyvtáros*, 1973. 23. évf. 9. sz. 567.
- Hincz Gyula album.* Corvina K. Bp. 1972. — *Ism.: Bajkay Éva, Művészet*, 1973. 14. évf. 8. sz. 45.
- Jajczay János: Duccio di Buoninsegna.* Corvina K. Bp. 1973. — *Ism.: D. I. Vigília*, 1973. 38. évf. 7. sz. 495.
- Jajczay János: Karácsony a művészetben.* Corvina K. Bp. 1972 ill. 1973. (németül) — *Ism.: D. I. Vigília*, 1973. 38. évf. 1. sz. 64.; *NN. Magyar Nemzet*, 1973. dec. 24.
- Kalicz Nándor: Agyagistenek.* Corvina K. Bp. 1970. — *Ism.: Korek József, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 115.
- Kassák Lajos: Az izmusok története.* Magvető K. Bp. 1972. — *Ism.: Aczél Géza, Alföld*, 1973. 24. évf. 4. sz. 87–89.; *Bodri Ferenc, Jelenkor*, 1973. 16. évf. 4. sz. 340–341.; *Lévai Sándor, Művészet*, 1973. 14. évf. 9. sz. 45.; *Miklós Pál, Kritika*, 1973. 2. sz. 28.
- Kenner H.: Das Phänomen der Verkehrten Welt in der Griechisch-Römischen Antike.* Klagenfurt, 1970. 195 l. 48 t. — *Ism.: B. Thomas Edit, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 126.
- KÉPZŐMŰVÉSZETI ALMANACH.* 3. k. (Szerk.: Szabadi J.) Corvina K. Bp. 1972. — *Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor*, 1973. 16. évf. 3. sz. 285–286.; *Kristó Nagy István, Művészet*, 1973. 14. évf. 1. sz. 45–46.
- KÉPZŐMŰVÉSZETI KISLEXIKON.* Ak. K. Bp. 1972. — *Ism.: D. I. Vigília*, 1973. 38. évf. 11. sz. 783.
- Koczogh Ákos: A modern művészet útjai.* NPI; Bp. 1972. — *Ism.: D. E. Tiszatáj*, 1973. 27. évf. 7. sz. 91–92.; *Szjő Rezső, Korunk*, 1973. 23. évf. 12. sz. 1920–1924.
- Kopp Anatol: Város és forradalom.* Párizs, é. n. — *Ism.: Bodri Ferenc, Magyar Építőművészet*, 1973. 2. sz. 63.
- Kós Károly: A vargasi festett bútor.* Dacia K. Kolozsvár, 1972. — *Ism.: Cseke Péter, Utunk*, 1973. 28. évf. 7. sz. 10–11.; *Nemes Márta, Műemlékvédelem*, 1973. 17. évf. 1. sz. 58–59.
- Kós Károly—Nagy Jenő—Szentimrei Judit: Kászoni székely népművészet.* Kritérion K. Bukarest, 1972. — *Ism.: Kósa László, Tiszatáj*, 1973. 27. évf. 5. sz. 81–83.; *Kovács László, Művészet*, 1973. 14. évf. 4. sz. 45.; *K. Pázsit Zsuzsanna, Ethnographia*, 1973. 84. évf. 3. sz. 389–391.
- Kósa Zoltán: Modern amerikai építészet.* Műzsák K. Bp. 1973. — *Ism.: Hoch István, Magyar Építőművészet*, 1973. 6. sz. 64.
- Krüger M. L.: Die Relief des Stadtgebirges von Carnuntum.* 1–111. Wien—Köln—Graz, 1970. 79 l. 83 t. — *Ism.: Fitz Jenő, Archeológiai Értesítő*, 1973. 100. k. 1. sz. 125–126.



- Kybalova, J.: Holitscher Fajance. München, Berlin, 1970. 168 l. 120 kép. 9 t. — Ism.: Kiss Ákos, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 85–88.
- Láncz Sándor: Egry világa. Corvina K. Bp. 1973. — Ism.: Kristó Nagy István, Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 45–46.; NN. Somogyi Néplap, 1973. dec. 4.
- László Gyula: A népvándorlások művészete Magyarországon. Corvina K. Bp. é. n. 151 l. 144 t. 14 színes t. 79 ábra, 1 térkép. — Ism.: Cs. Sós Ágnes, Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 281–282.
- Ljakov V.: Szovjet reklámplakát. Szovjet Művészeti K. Offset Ny. 1972. — Ism.: Körner Éva, Kritika, 1973. 4. sz. 23.
- Loude, J.: Blason des ville d'Europe. Párizs, 1972. — Ism.: Tompos Ernő, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 287–288.
- MAGYAR ANJOU LEGENDARIUM. Facsimile K. Magyar Helikon, Bp. 1973. — Ism.: Antal, László, Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 44.
- MAGYAR ÉPÍTÉSZET (1945–1950). Corvina K. Bp. 1972. — Ism.: Bonta János, Magyar Építőművészet, 1973. 4. sz. 64.
- MAGYARORSZÁG RÉGÉSZETI TOPOGRÁFIAJA. I–IV. Ak. K. Bp. 1972. — Ism.: Egri István, Múzeumi Közlemények, 1973. 1. sz. 69–87.
- MAGYARORSZÁG TÖRTÉNETE, KÉPEKBEN. (Szerk.: Kosáry D.) Gondolat K. Bp. 1971. 751 l. 1986 kép. — Ism.: Cennerné, Wilhelm Gizella, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 82–84.
- Major Jenő: Magyar városok és városhálózat kialakulásának kezdetei. Bp. 1966. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 62–63.
- Maksay Ferenc: A magyar falu középkori településrendje. Ak. K. Bp. 1971. 237 l. — Ism.: Fügedi Erik, Századok, 1973. 107. évf. 4. sz. 983–987.; Köhegyi Mihály, Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 118.; NN.: Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 65.
- Martin M.—March L.: Urban space and structures. Cambridge, 1972. 272 l. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 61.
- Martyn Ferenc: Petőfi olvasása közben. KAK. Bp. 1973. — Ism.: Földessy Dénes, Dunántúli Napló, 1973. dec. 24.; Horányi Barna, Somogyi Néplap, 1973. dec. 9.
- Mayasova N. A.: Old Russian Embroidery. Moszkva, 1970. — Ism.: Ruzsa Gy., Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 336–337.
- Mácsa János: Esztétika és forradalom. Gondolat K. Bp. 1970. — Ism.: Bodri Ferenc, Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 26–27.
- Mácsa János: Legendák és tények. Gondolat K. Bp. 1972. — Ism.: Bodri Ferenc, Ipari Művészet, 1973. 2. sz. 26–27.; Németh Lajos, Nagyvilág, 1973. 8. sz. 1273–1274.; Uő.: Látóhatár, 1973. 11. sz. 224–226.
- MEDICAL, CERAMIC. London, 1969. 304 l. 488 k. — Ism.: Pataki Zoltán, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 230–232.
- Merényi Ferenc: Magyar építészett 1867–1967. Műszaki K. Bp. 1970. 180 l. — Ism.: Vörös Károly, Századok, 1973. 107. évf. 4. sz. 997–1001.
- Mészáros István: A Szalkai-kódex és a XV. sz. végi sárospataki iskola. Ak. K. Bp. 1972. 340 l. — Ism.: Bellér Béla, Századok, 1973. 107. évf. 4. sz. 992–995.; Körmendy Kinga, Magyar Tudomány, 1973. 18. k. 7–8. sz. 550–551.
- Moholy Nagy László: Az anyagtól az építészetig. Corvina K. Bp. 1973. — Ism.: Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. szept. 30.; Vámosy Ferenc, Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 43–44.
- Moravcsik Gyula: Byzantinum und the Magyars. Ak. K. Bp. 1970. 147 l. 16 kép, 1 t. — Ism.: Bartha Antal, Századok, 1973. 107. évf. 3. sz. 738.
- B. Nagy Margit: Reneszánsz és barokk Erdélyben. (Művészettörténeti tanulmányok) Kriterion K. Bukarest, 1970. — Ism.: Varga Imre, Helikon, 1973. 19. évf. 1. sz. 190–192.; Vekerdi László, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 12. sz. 74–77.
- Németh Lajos: Modern magyar művészet. Corvina K. Bp. 1972. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 3. sz. 209.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. jan. 28.
- Nicolescu, C.: Argintaria Caica in tavile romane. Bukarest, 1968. — Ism.: Somogyi Árpád, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 1. sz. 85.
- Pataky Dénes: A francia impresszionizmus. KAK. Bp. 1973. 48 színes, 71 fekete-fehér t. — Ism.: Cs. I. Tolna m. Népiújság, 1973. aug. 19.; Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 9. sz. 860.; NN. Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 32.
- Pataky Dénes: Bernáth Aurél. Corvina K. Bp. 1972. — Ism.: D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 3. sz. 210.
- Pataky Dénes: Pissarro. Corvina K. Bp. 1973. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 3. sz. 284.
- Pawlex M.: Architecture versus Housing. London, 1971. 128 l. 103 kép. — Ism.: G. I. Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 60–61.
- Pelzel M.: Soufflot Saint Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhundert. Berlin, 1961. — Ism.: Voít Pál, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 3. sz. 192.
- Pevsner Donald: Annibale Carracci. 1–2. Phaidon, 1971. — Ism.: Czére Andrea, Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 333–335.
- Preisich Gábor: Walter Gropius. Ak. K. Bp. 1972. — Ism.: Máté Pál, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 63.
- Rács Endre: Ják. Bp. 1973. — Ism.: NN. Műzsák, Múzeumi Magazin, 1973. 3. sz. 33.
- Raoul Sorban: Szervátiusz Jenő. Corvina K. Bp. 1972. — Ism.: Rózsa Gyula, Kritika, 1973. 12. sz. 29–30.; P. Szűcs Julianna, Kortárs, 1973. 17. évf. 8. sz. 1367.
- Sápi Lajos: Debrecen település- és építéstörténete. Debrecen, 1972. (A Déri Múzeum kiadványai, 10.) — Ism.: Timon Kálmán, Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 64.
- Schwarz G.: Die Griechische Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts von Christus. Wien, 1971. 151 l. — Ism.: Szilágyi János György, Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 2. sz. 286–287.
- Sey Katalin—Geday István: Éremkincsek. Magyar Helikon, Corvina K. Bp. 1972. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 28.
- Sik Csaba: Rend és kaland. Magvető K. Bp. 1972. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1973. 16. évf. 4. sz. 341–342.; D. I. Vigília, 1973. 38. évf. 7. sz. 496.; Szabó Júlia, Művészet, 1973. 14. évf. 7. sz. 44.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 23. sz. 12.
- Solymár István: Hagyomány és lelemény a képzőművészetben. Magvető K. Bp. 1972. — Ism.: Bodri Ferenc, Jelenkor, 1973. 16. évf. 4. sz. 341.; Kristó Nagy István, Tiszatáj, 1973. 27. évf. 1. sz. 90.
- Spies, Werner: Vasarely. Párizs, 1971. — Ism.: Bodri Ferenc, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 9. sz. 1432–1433.
- Steegegan, John: Victorian Taste. Cambridge, 1970. 338 l. 24 kép. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 125–127.
- R. Di Stefano—G. Fiengo: La moderna tutela dei monumenti nel mondo. Nápoly, 1972. 373 l. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 52–58.
- Szabados Árpád: Metszés és nyomtatás. Corvina K. Bp. 1973. — Ism.: Frank János, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 17. sz. 13.
- Szabó István: A középkori magyar falu. Ak. K. Bp. 1969. 250 l. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 1. sz. 63–65.
- Szabó Júlia: A magyar aktivizmus története. Ak. K. Bp. 1971. — Ism.: Bodri Ferenc, Magyar Építőművészet, 1973. 1. sz. 64.
- Szabó Júlia: Magyar rajzművészet. (1849–1890.) Corvina K. Bp. 1969. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 9. sz. 858–859.
- Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18–19. sz. fordulóján. Ak. K. Bp. 1972. — Ism.: Erdős Jenő, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 46.; Molnár László, Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 3. sz. 227–228.; P. Szűcs Julianna, Kritika, 1973. 10. sz. 28.; Vörös Károly, Századok, 1973. 107. évf. 1. sz. 138–142.
- Szjő Rezső: Ráfael Győző. Gyula, 1972. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 3. sz. 285.
- TANULMÁNYOK Budapest múltjából. XVIII. k. Bp. 1971. 351 l. — Ism.: Dóka Klára, Századok, 1973. 107. évf. 5–6. sz. 1245–1248.
- TANULMÁNYOK Sarkad múltjából. (Szerk.: Komoróczy Gy.) Gyula, 1972. 544 l. 47 kép. — Ism.: Vass Előd, Levéltári Szemle, 1973. 23. k. 2. sz. 287–290.
- Tasnádiné, Marik Klára: A bécsi porcelán. Corvina K. Bp. 1971. — Ism.: d. i. Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 52–55.
- Telepy Katalin: Mihályt Pál. KAK. Bp. 1973. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 3. sz. 283.
- Telepy Katalin: Tájékek a Nemzeti Galériában. Corvina K. Bp. 1973. — Ism.: Dévényi Iván, Jelenkor, 1973. 16. évf. 9. sz. 859.
- Vajda Lajos emlékkönyv. Magvető K. Bp. 1972. — Ism.: B. F. Tiszatáj, 1973. 27. évf. 7. sz. 89–91.; Gábor Eszter, Kritika, 1973. 3. sz. 26–27.
- Varró János: Kós Károly a szépirod. Dacia K. Kolozsvár, 1973. — Ism.: Imre László, Alföld, 1973. 24. évf. 12. sz. 67–68.
- Vatasian Virgil: Arta din perioada renastarii. Meridiane K. Bukarest, 1973. — Ism.: B. Nagy Margit, Utunk, 1973. 28. évf. 9. sz. 11.
- Voit Pál: Der Barock in Ungarn. Corvina K. Helikon. Bp. 1971. 115 l. 55 kép. — Ism.: J. Bures, Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 337–342.
- Weiner Mihályné: Önművész. Corvina K. Bp. 1972. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona, Ipari Művészet, 1973. 1. sz. 30.
- Wildeman Diether: Erneuerung Denkmalwester Alstädte. Detmold, 1971. 83 l. 85 kép. — Ism.: Gerő László, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 4. sz. 254–256.
- A. N. Zadoks—J. Jutta—V. J. T. Peters—W. A. van Es: Roman Bronze Statuettes from the Netherlands. 1. k. 1967.; II. k. 1969. — Ism.: B. Thomas Edit, Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 126–127.

#### BIBLIOGRÁFIÁK

- Jakabffy Imre: Az Iparművészeti Múzeum Évkönyveinek összesített tartalommutatója. — Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 187–198.
- F. Fejér Mária: Bibliographia Archeologica Hungarica. 1972. — Archeológiai Értesítő, 1973. 100. k. 1. sz. 129–152.
- László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet: Az 1970. évi ma-



gyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 289–324.  
MŰVÉSZETI KISLEXIKON. (Szerk.: Lajta Edit) Ak. K. Ak. Ny. Bp. 1973. 687 l. 96 t. — 24 cm.

## NEKROLÓG, MEGEMLÉKEZÉS

Bányai Tibor építész. (1902–1972) — Hoch István, Magyar Építőművészet, 1973. 3. sz. 63.  
Beck Ö. Fülöp szobrászművész száz éve született. — Kontha Sándor, Népszabadság, 1973. jún. 23.; Tasnádi Attila, Népszava, 1973. jún. 23.  
Berényi Róbert festőművész húsz éve halt meg. — Bernáth Aurél, Magyar Nemzet, 1973. dec. 31.  
Bodgál Ferenc néprajzkutató. (1932–1972) — Balassa Iván, Ethnographia, 1973. 84. évf. 3. sz. 377–379.; Bodó Sándor, Borsodi Szemle, 1973. 18. évf. 1. sz. 92–94.  
Csáky József emlékezés. (1888–1971) — Bor Pál, Látóhatár, 1973. 3. sz. 227–230.  
Csontváry Koszta Tivadar 100 éve született. — Németh Lajos, Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 49. sz. 2324–2330. Képpel.  
Dutka Mária művészettörténész. (–1973) NN. Magyar Nemzet, 1973. aug. 22.  
Egry József sirjánál emlékezés. 1973. — Udvardy Erzsébet, Somogy, 1973. 2. sz. 8–9.  
Ficzere László emléke. — Pogány Ö. Gábor, Napjaink, 1973. 12. évf. 2. sz. 4.  
Forbát Alfréd építész (1897–1972) — Passuth Krisztina, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 50–51.  
Gulácsy Lajos festőművész (1882–1932) — Bozóky Mária, Vigília, 1973. 38. évf. 11. sz. 731–734.  
Harmos Károly festőművész (1889–1971) — Takács József, Baranyai Művelődés, 1973. 3. sz. 109–111.  
Horváth Tibor művészettörténész (1910–1972) — NN. Ars Decorativa, 1. Bp. 1973. 207–208.  
Istók János szobrászművész száz éve született. — Degre Lajos, Zalai Hírlap, 1973. jún. 15.  
Kassák Lajos festőművész. — Bojár Iván: In memoriam Kassák.; Magyar Hírlap, 1973. aug. 16.  
Kádár Tibor festőművész. — Veress József, Utunk, 1973. 28. évf. 5. sz. 11.  
Kernstok Károly száz éve született. — Baskainé, Dienes Klára, Népújság, 1973. dec. 23.; Dévényi Iván, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 12. sz. 1914–1915.  
Kiss Tibor építész (1899–1972) — Pogány Frigyes, Magyar Építőművészet, 1973. 2. sz. 62.  
Kner Imréné, a magyar könyv mesterére emlékezés. — Szántó Tibor, Magyar Grafika, 1973. 17. évf. 5. sz. 1–12.  
Kocsis László festőművész (1926–1972) — Losonci Miklós, Pest m. Hírlap, 1973. nov. 17.  
Kondor Béla festőművész (1931–1972) — Dávid Katalin, Budapest, 1973. 11. évf. 12. sz. 22–25. Képpel.; Dévényi Iván, Vigília, 1973. 38. évf. 2. sz. 120–122.; Koffán Károly, Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 2.; Németh Lajos, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 3. sz. 471–472.; NN.: Kritika, 1973. 2. sz. 14.  
Mészáros László szobrászművészre emlékezés. — h. gy. Magyar Nemzet, 1973. szept. 14.  
Moravcsik Gyula művészettörténész (1892–1972) — Harmatta János, Magyar Tudomány, 1973. 18. k. 10. sz. 683–686.; Mátrai László, Világosság, 1973. 14. évf. 3. sz. 175.  
Nyilasy Sándor festőművész száz éve született. — Simon Gy. Ferenc, Képes Újság, 1973. dec. 29.; Szeles Zoltán, Csongrád m. Hírlap, 1973. dec. 2.  
Pfannl Egon építész (1911–1973) — Preisch Gábor, Magyar Építőművészet, 1973. 4. sz. 62–63. Képpel.  
Pablo Picasso festőművész (1881–1973) — Barsay Jenő, Czobél Béla, Rideg Gábor, Művészet, 1973. 14. évf. 6. sz. 41.; Bodri Ferenc, Jelenkor, 1973. 16. évf. 7. sz. 683–684.; Bojár Iván, Magyar Hírlap, 1973. ápr. 9.; Chikán Balint, Népújság, 1973. ápr. 15.; Dévényi Iván, Vigília, 1973. 38. évf. 6. sz. 396–397.; Fábian Ferenc, Népszabadság, 1973. jún. 21.; Horváth György, Magyar Nemzet, 1973. ápr. 10.; Kristóf Károly, Esti Hírlap, 1973. ápr. 9.; Németh Lajos, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 6. sz. 929–930.; NN.: Kritika, 1973. 6. sz. 3.; Passuth Krisztina, Magyarországi, 1973. ápr. 15.; Rózsa Gyula, Népszabadság, 1973. ápr. 15.; Vadas József, Élet és Irodalom, 1973. 17. évf. 15. sz. 5.  
Pollack Mihály születésének 200 éves évfordulójára emlékezik: Zádor Anna, Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 61.  
Rajki József szobrászművészre emlékezik: Beck Zoltán, Népújság, 1973. nov. 11.  
Révész István festőművész (1887–1973) — Dévényi Iván, Műgyűjtő, 1973. 5. évf. 2. sz. 64.  
Rippl-Rónai Ödön festőművész 46 éve halt meg. — Aknai Tamás, Dunántúli Napló, 1973. nov. 25.  
Sámsondi Kiss Béla építész (1899–1972) — Párkányi Mihály, Sámsondi Kiss György, Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 52–57. Képpel.; Reischl Antal, Magyar Építőművészet, 1973,

1. sz. 64.; Ruzicska Béla, Magyar Építőipar, 1973. 22. évf. 6–7. sz. 371.  
Schmidt Lajos építész (1931–1973) — Fodor László, Magyar Építőművészet, 1973. 5. sz. 62–63.  
Schreiber Hugo művészettörténész (1872–1950) — Dévényi Iván, Nagyvilág, 1973. 18. évf. 10. sz. 1561–1562.  
Schulek János születésének centenáriuma. — Major Máté, Magyar Építőművészet, 1973. 6. sz. 60.  
Szabó Erzsébet művészettörténész (1913–1972) — Baranyai Béláné — Tombor Ilona, Műemlékvédelem, 1973. 17. évf. 2. sz. 120.  
Szentiványi Lajos festőművész (–1973) — Ujvári Béla, Népszava, 1973. okt. 14.  
Telcs Ede szobrászművész halálának negyedszázados évfordulója. — T. A. Petőfi Népe, 1973. júl. 18.  
Végh Gusztáv festőművész (1889–1972) — P. Brestyánszky Ilona, Művészet, 1973. 14. évf. 5. sz. 12.; Uő.: Könyvvilág, 1973. 6. sz.; d. m. Magyar Nemzet, 1973. ápr. 10.  
Vidovszky Béla festőművész (1883–1973) — Dévényi Iván, Művészet, 1973. 14. évf. 3. sz. 43.

## KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

Adelsen Ch.: Ani, a középkori örmény főváros. — Univerzum, 1973/5. 194. k. 3–11.  
Alexejeva, V. V.: A művészet útján való nevelés. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 5. sz. 17–19.  
Antoniewicz, R. J.: Újjáépül a varsói királyi vár. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 3. sz. 117–122.  
Aragon, L.: M. Chagall. Corvina K. Offset Ny. Bp. 1973. 14 l. 20 t. — 41 cm.  
Aura, Teuvo: Város és ember. — Budapest, 1973. 11. évf. 2. sz. 10–12.  
Barlas, Ekrem (Ankara): Fővárosunk területi tervezése. — Budapest, 1973. 11. évf. 9. sz. 10–12. Képpel.  
Baudouin, Ch.: A katarzis. — Művészetszociológia. Gondolat K. Bp. 1973. 393–400.  
Berger, R.: A festészet felfedezése. Gondolat K. Kossuth Ny. Bp. 1973. — 18 cm.  
Brouhon, H.: A belga főváros problémája: felújítani és megőrizni. — Budapest, 1973. 11. évf. 4. sz. 15–17. Képpel.  
Bures, J.: Zur Urheberschaft der pressburger Dreifaltigkeitskirche. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 261–287. Képpel.  
Butorina, L.: Az uráli kövek művészei. — Csongrád m. Hírlap, 1973. aug. 30.  
Caban, Pierre: A vadak társasága. — Univerzum, 1973/10. 199. k. 3–12.  
Chagall nyilatkozata a Litteraturnaja Gazetának. — S. P. Népszabadság, 1973. jún. 21.  
Chastel, A.: Itália művészete. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 275 l. 160 t. — 20 cm.  
Child I.: A művészi élmény hatása. — Művészetszociológia, Gondolat K. Bp. 1973. 487–517.  
Cisara G.: Bukarest fejlesztése. — Budapest, 1973. 11. évf. 4. sz. 12–14. Képpel.  
Czerniewska, Krystina: A gyermek kreativitása az ipari esztétikában. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 8–9.  
Darida, Clelio: A történelmi központ megőrzése. — Budapest, 1973. 11. évf. 7. sz. 4–6. Képpel.  
Diehl, G.: Vasarely. Corvina K. Kossuth Ny. Bp. 1973. 99 l. illusztr. — 28 cm.  
Draconulipes, NN.: Szürrealista eljárások és a tudattalan kifejezése. — Művészetszociológia, Gondolat K. Bp. 1973. 251–277.  
Duranci, B.: Modern magyar képtár Szabadkán. — Művészet, 1973. 14. évf. 1. sz. 38–40. Képpel.  
Duranci, B.: Művésztelepek a Vajdaságban. — Kritika, 1973. 12. sz. 10–11.  
H. von Einem: Nachtrag zum Budapester Kunsthistorikerkongress. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 329–331.  
Erengross, E.: A művészet szerepe a személyiség formálásában a szocialista társadalomban. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 5. sz. 8–12.  
Ernst, Berta: Zenei grafika. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 6–7.  
Eysenck, H.: Az esztétikum pszichológiája. — Művészetszociológia. Gondolat K. Bp. 1973. 442–470.  
Feist, P. H.: Lucas Cranach Menschenbild. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 255. Képpel.  
Frankes R.: A művészi alkotás és a személyiség. — Művészetszociológia, Gondolat K. Bp. 1973. 52–56.  
Frances, R.: Művészet és személyiség. — Művészetszociológia, Gondolat K. Bp. 1973. 471–486.  
Garrett, W. E.: Pagán, az első burmai birodalom királyi fővárosa. — Univerzum, 1973/8. 197. k. 3–13.  
Gerda, H.: Ein spätromanischer Kruzifixus in Halberstadt und seine typologischen Voraussetzungen. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 1–2. 11–22. Képpel.



- Guilford, J. P.: Az alkotóképességek a művészetekben. — Művészetpszichológia. Gondolat K. Bp. 1973. 69–83.
- Guram, S.: Zichy Mihály ismeretlen munkái. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 271–275. Képpel.
- Guram, S.: Zichy Mihály és Mary Ethinger újonnan felfedezett művéről. — Művészettörténeti Értesítő, 1973. 22. évf. 4. sz. 276–277. Képpel.
- Hazanov A.: Halott városok: Catal Hüyük. — Univerzum, 1973/6. 195. k. 3–11.
- Irmscher, J.: Heinrich Schliemann und die Klassische Altertumswissenschaft heute. — Acta Classica, 1973. Tom. 9. 111–119.
- Karlavaris, Bogomil: Művészeti nevelés és a személyiség sokoldalú fejlődése. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 10.
- Klein, Lev: Kurgánokat gyűjtünk. 1–2. — Univerzum, 1973. 198. k. 61–65. ill. 199. k. 49–53.
- Kraemer, P.: Bonn népességalakulása és strukturális változása 1950–1970. — Budapest, 1973. 11. évf. 5. sz. 4–6.
- Krawczyk, Z.: A művészeti múzeumok szerepe az ifjúság esztétikai nevelésében. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 9–10.
- Al Kurayski Hasszanné: Isztambul. — Élet és tudomány, 1973. 28. évf. 10. sz. 464–469.; 11. sz. 512–517.; 12. sz. 562–567.
- Latil, P.: Susa. — Univerzum, 1973/11. 200. k. 45–55.
- Levasova, A. A.: A környezet szerepe az esztétikai nevelésben. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 5. sz. 20–22.
- Lihacsov, B. T.: A szovjet iskola esztétikai nevelésének néhány időszaki problémája. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 12–13.
- Medecin, J. L.: Városrendezés a tengerparton. — Budapest, 1973. 11. évf. 7. sz. 7–9. Képpel.
- Meier, N. C.: A művészi tehetség összetevői. — Művészetpszichológia, Gondolat K. Bp. 1973. 41–51.
- Merin, B.: Henri Rousseau. Corvina K. Bp. 1973. 162 l. illusztr. 19 × 17 cm.
- Mihajlov: Az alkotó személyiség fejlesztésének néhány kérdése. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 8–9.
- Michalowski—Dziwanowski: Luxor. Corvina K. Bp. 1973. 22 l. 42 t. 1 mell. — 29 cm.
- Moles, A.: Szemantikai információ és esztétikai információ. — Művészetpszichológia. Gondolat K. Bp. 1973. 321–352.
- Morris, D.: A művészet biológiája. — Művészetpszichológia. Gondolat K. Bp. 1973. 296–320.
- Müller, F. R.: Az emocionális tényezők a műélvezésben. — Művészetpszichológia. Gondolat K. Bp. 1973. 375–392.
- Müller, W.: Egyiptomi múmiák és görög okmányai. — Univerzum, 1973/12. 201. k. 62–65.
- Nation, E.: A művészeti nevelésről. — Művészet, 1973. 14. évf. 10. sz. 8.
- Neubert—Sreh—Poche: Prága. Corvina—Artia K. Bp. 1973. 23 l. 41 t. — 32 cm.
- Novgorodova, E.: Az úton született művészet. — Univerzum, 1973/9. 198. k. 13–15.
- Nyemenskij: Az esztétikai nevelés mint társadalmi probléma. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 5. sz. 13–16.
- Nyemenskij: Esztétikai nevelés a Szovjetunióban. — Ipari Művészet, 1973. 6. sz. 17–19.
- Panev, I.: Szófia perspektivikus fejlődése... — Budapest, 1973. 11. évf. 1. sz. 5–7. Képpel.
- Patrick, C.: Művészek alkotó gondolkodása. — Művészetpszichológia. Gondolat K. Bp. 1973. 172–215.
- Pereverzev, L.: A művészet rendszere. — Művészetpszichológia. Gondolat K. Bp. 1973. 353–371.
- Perruchot, H.: Cézanne élete. 2. kiad. Gondolat K. Athenaeum Ny. Bp. 1973. 430 l. 10 t. — 20 cm.
- Pesina, J.: Die Tafelmaler am Jagellonenhof in Prag. — Acta Historiae Artium, 1973. Tom. 19. Fasc. 3–4. 207–230. Képpel.
- Pihadze, M.: Lenin emlékezete a magyar művészetben. — Művészet, 1973. 14. évf. 11. sz. 6.
- Pogacnik, A.: Újabb dénárlelet Boszniában. — Az Érem, 1973. 29. évf. 2. sz. 58–59.
- Polák, W.: Az Amszterdami városközpont 1972-ben. — Budapest, 1973. 11. évf. 8. sz. 6–9. Képpel.
- Pribitkov, V. Sz.: Gondolatok a régi orosz festészetről. Corvina K. Zrínyi Ny. Bp. 1973. 60 l. 24 t. — 24 cm.
- Read, H.: Arp. Corvina K. Zrínyi Ny. Bp. 1973. 215 l. illusztr. — 22 cm.
- Robinson, A.: A tanító szerepe az előiskola művészeti oktatásában. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 17–18.
- Roussilhe, M.: Párizs városrendezése. — Budapest, 1973. 11. évf. 1. sz. 8–11. Képpel.
- Schneider, W.: Városok Urtól Utópiáig. — Gondolat K. Egyetemi Ny. Bp. 1973. 323 l. 44 t. — 24 cm.
- Sleitemaugh, Th.: A gyermek tapintásos szinkválasztásával kapcsolatos pszichológiai hatások. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 13–14.
- Straus, Th.: Dusan Jurkovic a modern szlovák építészet uttörője. — Magyar Építőművészet, 1973. 4. sz. 58–59.
- Streitfeld, Th.: Művészettörténetből történelem. (Lázói János erdélyi humanista püspök.) — Korunk, 1973. 23. évf. 8. sz. 1297–1300.
- Szimonov, V. P.: Az emóciók információelmélete és a műalkotások befogadása. — Művészetpszichológia. Gondolat K. Bp. 1973. 429–441.
- Szomorogykin, Sz.: A halott ország földalatti templomai. — Univerzum, 1973/9. 198. k. 11–13.
- Taylor, I. A.: Az alkotó folyamat természete. — Művészetpszichológia, Gondolat K. Bp. 1973. 230.
- Teuillet, C.: Jáva agyaglabú temploma. — Univerzum, 1973/12. 201. k. 3–11.
- Torrieham, T. M.: La pathologie chez Breughel. — Orvostörténeti Közlemények, 1973. 69–70. sz. 15–55. Képpel, magyar kivonattal.
- Volkova, N. B.: Az irodalmi és művészeti levéltárak. — Levéltári Szemle, 1973. 23. k. 1. sz. 21–23.
- Weber, J. P.: A művészet dominánsai. — Művészetpszichológia, Gondolat K. Bp. 1973. 278–295.
- Wojciechowski, A.: Edouard Manet. Corvina K. Seemann Verl. Bp.—Lipcse, 1973. 36 l. 39 t. — 32 cm.
- Wojnar, I.: Műtárgyak börtöne vagy kulturális centrum. — Művészet, 1973. 14. évf. 9. sz. 7–8.
- Wojnar, I.: Művészeti Múzeum a tudományos és technikai forradalom korszakában. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 6. sz. 22–23.
- Zicsenko, V. P.: A vizualitás problémái a látni nevelés és a vizuális gondolkodás kutatásának megvilágításában. — Rajztanítás, 1973. 15. évf. 5. sz. 23–27.



## СОДЕРЖАНИЕ

### СТАТЬИ

|                 |                                 |    |
|-----------------|---------------------------------|----|
| О. ШВИДКОВСКИЙ: | Памятники борьбы и победы ..... | 75 |
|-----------------|---------------------------------|----|

### ИССЛЕДОВАНИЯ

|                |   |     |
|----------------|---|-----|
| ТЕРЕЗ ГЕРСИ:   | Эскизы Голтзиуса .....  | 84  |
| ЙОЖЕФ МОЛНАР:  | Джами султана Сулеймана в г. Сигетвар .....                       | 90  |
| ИШТВАН ЦАГАНЬ: | Подлинные портреты членов семейства Хуняди в соборе Будавар ..... | 95  |
| КАЛМАН МАДЯР:  | О печках средневековых замков семьи Батори .....                  | 101 |
| ЛАСЛО МОЛНАР:  | Рабочие Фарфорного Завода в г. Херенд .....                       | 110 |

### IN MEMORIAM

|              |                                 |     |
|--------------|---------------------------------|-----|
| ЛАЙОЩ ВАЙЕР: | Денеш Радочай (1918—1974) ..... | 125 |
|--------------|---------------------------------|-----|

### ДИСКУССИЯ

|             |  |     |
|-------------|--|-----|
| ШАНДОР ТОТ: | Варианты на тему разбора одного произведения ..... | 127 |
|-------------|--|-----|

### ОБЗОР КНИГ

|                 |   |     |
|-----------------|---|-----|
| ЭРЖЕБЕТ ВАДАСИ: | Библиография венгерской искусствоведческой литературы 1973 года ..... | 139 |
|-----------------|---|-----|



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

|                  |  |    |
|------------------|--|----|
| SVIDKOVSKIJ, O.: | Monuments de guerre et de victoire ..... | 75 |
|------------------|--|----|

### RECHERCHES

|                  |  |     |
|------------------|--|-----|
| GERSZI, TERÉZ:   | Études de Goltzius .....   | 84  |
| MOLNÁR, JÓZSEF:  | Djami du sultan Soliman à Szigetvár .....  | 90  |
| CZAGÁNY, ISTVÁN: | Portraits authentiques des membres de la Famille des Corvins à la cathédrale de Bude ..... | 95  |
| MAGYAR, KÁLMÁN:  | Poêles aux châteaux forts médiévals de la Famille Báthori .....                            | 101 |
| MOLNÁR, LÁSZLÓ:  | Ouvriers de porcelainerie de Herend .....  | 110 |

### IN MEMORIAM

|               |                                   |     |
|---------------|-----------------------------------|-----|
| VAYER, LAJOS: | Radocsay, Dénes (1918—1974) ..... | 125 |
|---------------|-----------------------------------|-----|

### DISCUSSION

|               |   |     |
|---------------|---|-----|
| TÓTH, SÁNDOR: | Variations sur l'analyse thématique ..... | 127 |
|---------------|---|-----|

### REVUE DES LIVRES

|                    |   |     |
|--------------------|---|-----|
| VADÁSZI, ERZSÉBET: | Bibliographie de la littérature des beaux-arts en Hongrie de 1973. .... | 139 |
|--------------------|---|-----|



51302

390



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1976 • XXV. ÉVF. 3. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1976

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS  
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

|                |  |     |
|----------------|--|-----|
| GOMBOS KÁROLY: | Régi türkmén szőnyegek .....   | 175 |
| ZOLNAY LÁSZLÓ: | A cseh Luxemburg-ház kőcímere s kőkorona-töredék a budavári újabb<br>ásatás leletei között ..... | 218 |

### KUTATÁS

|               |  |     |
|---------------|--|-----|
| MURÁDIN JENŐ: | Ferenczy Béni Erdélyben.....                             | 234 |
| MURÁDIN JENŐ: | Ferenczy Noémi (Egy művészpálya erdélyi fejezetei) ..... | 242 |

### VITA

|  |     |
|--|-----|
| Harasztiné Takács Marianna „Spanyol életképfestészet a 17. század-<br>ban” című művészettörténeti tudományok doktori értekezéséről ..... | 252 |
| Tolnai Gábor opponensi véleménye .....   | 252 |
| Vayer Lajos opponensi véleménye .....  | 255 |
| Pogányné Balás Edit opponensi véleménye .....  | 258 |
| Harasztiné Takács Marianna válasza .....   | 261 |

### KÖNYVSZEMLE

|   |     |
|---|-----|
| Ruzsa György ísm.: V. N. Lazarev: Régi európai mesterek, Moszkva,<br>1974. .... | 265 |
| Ruzsa György ísm.: V. N. Lazarev: Bizánci festészet, Moszkva, 1971. .           | 266 |



## BEVEZETÉS

Az Iparművészeti Múzeum európai híré, gazdag szőnyegtárának egyik legszebb része a nagy művészi és tudományos értéket képviselő türkmén szőnyeggyűjtemény.

A szőnyeget a mai Türkmén Szovjet Szocialista Köztársaság területén élő türkmének ősei készítették a XVIII. és a XIX. században, és a műtárgyak a keleti szőnyegkereskedelem útján kerültek Magyarországra.

A múzeum türkmén szőnyeggyűjteménye hatvanegy darab különböző rendeltetésű szőnyegkészítményből áll. [Kévs európai vagy amerikai múzeumban őriznek ilyen mennyiségű, értékes régi türkmén szőnyeget. Washingtonban 1963-ban ötvenöt, a Fogg Art Múzeumban (Cambridge, USA) 1966-ban ötvenkettő és Hamburgban 1970-ben megrendezett türkmén szőnyegkiállításon ötvennyolc szőnyeget mutattak be. A fenti kiállításokon neves műgyűjtők és múzeumok tulajdonában levő műtárgyak együttesen szerepeltek.]

Az Iparművészeti Múzeum türkmén szőnyegtárának teljes bemutatására, illetve ismertetésére eddig még nem került sor, bár a két világháború közötti években és a felszabadulás után megrendezett kiállításokon mindig szerepeltek türkmén szőnyegek is. Csak néhány éve kezdődött el a közép-ázsiai szőnyegek tudományos feldolgozása és először 1975-ben mutatják be a közönségnek a múzeumban őrzött összes türkmén szőnyeget.

Nagyon érdekes a hatvanegy darabból álló szőnyeggyűjtemény rendeltetés szerinti megoszlása. A különböző méretű, padlóra teríthető szőnyegek száma huszonkettő. A türkmének szőnyegművészetére jellemző a kisebb és nagyobb szőnyegtáskák készítése, melyből huszonöt pazar mintázatú és színezésű darab van. A türkmén jurta (sátor) felszereléséhez tartozó tárgyak közül a legszebbek a művészi kivitelezésű jurtaajtófüggönyök, ebből hét darab van a múzeum tulajdonában. Ugyancsak a jurtat ékesítette egy érdekes mintázatú jurtaajtókeretet díszítő függöny, ezenkívül két szövött anyagból készült és csomózott mintával díszített kötélcsáv. Ez utóbbit a sátor rögzítésére használták.

Változatossá teszi a türkmén szőnyeggyűjteményt egy színompás tevélműdizs, egy erős szövésű eredeti ornamentikájú, nyeregbe akasztható átalvetőtáska, egy finom szövött díszv és egy türkmén gyermekpólya.

A szőnyegtárgyak többsége a XVIII. és a XIX. században készült, s csak néhány darab keletkezett a múlt század végén. A szőnyegek állapota jó, mivel többségük ép, s csak kisebb részük szorul restaurálásra.

A türkmén szőnyegek többsége csomózott technikával készült. Csak néhány szövött és vegyes technikájú (szövött és csomózott) szőnyegtárgy van a gyűjteményben.

A szőnyegetek Türkménisztánban kizárólag nők készítették. A tárgyak túlnyomóan szenné és csak kisebb részük készült jordes csomózással. A szőnyegek minőségét és tartósságát mutatja, hogy többségük magas csomószámmal készült, s az egy négyzetdeciméteren levő csomók száma a kétezret is meghaladja. Van azonban olyan szőnyegkészítmény is, ahol egy négyzetdeciméteren a csomók száma kb. ötezeröt száz.

A szőnyegek anyaga a Türkménisztánban tenyésztett birkák gyapja, mely erős, rugalmas és nemes fényű.

Néha azonban használtak tevé- vagy kecskeszőrt is. Az ornamentika színeinek élénkítéséhez esetenként selymet vagy pamutfonalat is alkalmaztak.

A szőnyegek készítésénél felhasznált gyapjúfonalak festése régi receptek alapján történt, túlnyomórészt növényi eredetű anyagokkal. A türkmén szőnyegek színskálájára elsősorban a mély tűzű vörös színek a jellemzőek, s ezt egészíti ki a bársonyos sötétkek, a krémes elefántcsontszín, ritkábban a narancs, a barna és a fekete. A szőnyegeken látható színek és ornamentikák közötti harmónia mindig tökéletes.

Az Iparművészeti Múzeum türkmén szőnyeggyűjteményében minden nagyobb és nevezetesebb türkmén törzs szőnyegkészítménye megtalálható. [1] Az ősi szalortürkmén törzs művészetét dicséri egy kisebb méretű klasszikus szalor mintázatú szőnyeg és néhány szép szőnyegtáska. A szalor szőnyegek nagyon ritkák, mivel e törzs már a múlt század első évtizedeitől nem készített szőnyeget.

A múzeum anyagában megtalálhatók az egyik legnépesebb és leghíresebb türkmén törzs világhírű szőnyegei is. A tekke-türkmének szőnyegművességét méltóan képviselik a nagyméretű, parázslóan vörös szőnyegek, a rejtélyes ornamentikájú függönyök, szőnyegtáskák és jurtat rögzítő szövött kötélcsávok. A tekke-türkmén szőnyegek kiváló gyapjúanyagukról, nemesen fénylő vörös színeikről és a jellegzetes tekke törzsi mintázatukról nevezetesebbek.

A hasonlóan népes jomut-türkmén törzs szőnyegművészetét pazar díszítésű nagy szőnyegek, szőnyegtáskák, nyeregtáska, jurtaajtófüggöny, jurtaajtókeret-dísz és egyéb jomutokra jellemző készítmények mutatják be. A jomut tárgyakra nemcsak a formai sokoldalúság, hanem a vörösesbarna színek és a kitűnően megszerkesztett mintázat összhangja is jellemző.

Néhány szép szőnyegtárgy mutatja be a szárik, az erszári-, a kizil-ajak- és a csaudor-türkmének szőnyegművészetét. Külön csoportot képeznek az Amu-Darja folyó középső részénél élő különböző törzsek szőnyegei. Ezek besir szőnyegek néven váltak ismertté, mivel valaha Besir faluban és környékén készítették őket. A besir szőnyegek világosabb színskálája, kötetlenebb mintázata nagyon eltér az előzőleg ismertetett türkmén szőnyegtipusoktól.

Az Iparművészeti Múzeum türkmén gyűjteménye állami vásárlások és nagylelkű adományozók révén gyarapodott. Az adományok közül kiemelkedik dr. Fettick Ottó állatorvos ajándéka, aki 1946-ban tizenegy türkmén szőnyeget ajándékozott a múzeumnak. [2]

A magyar szőnyegkutatókat is foglalkoztatta a különös mintázatú, színű és kitűnő munkával készült türkmén szőnyegek kérdése. Felvinczy Takáts Zoltán, Csányi Károly, Layer Károly, Jajczayné Kanyó Erzsébet, Csernyánszky Mária, Egyed Edit, Borsi Sándorné és mások tanulságos észrevételeket tettek erre vonatkozólag, de a türkmén szőnyegművészet egészét nem tanulmányozták. [3]

A türkmén nép szőnyegművészetének intenzív kutatása a Szovjetunióban a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után bontakozott ki.



Olyan nagyszerű kutatókat foglalkoztatott, mint A. A. Szemenov, Sz. M. Dudin, A. Sz. Morozova, V. G. Moskova, G. A. Pugacsenkova, G. E. Markov, A. N. Pirkulijeva, O. Ponomarjev, F. V. Gogel, G. Szaurova és B. A. Mirtov. A szovjetkorszakban tevékenykedő kutatók támaszkodtak a szocialista forradalom előtti kutatások eredményeire, elsősorban A. A. Boguljubov, N. Szimakov, N. Burdukov, A. Felkerzam és mások munkáira. A szovjet kutatók úttörő munkásságát — a kutatás komplex módszere mellett — elősegítette, hogy Leningrád, Moszkva nagy szőnyeggyűjteményeiben, továbbá a közép-ázsiai városok múzeumaiban, Taskentben, Szamarkandban, Bokharában a legszebb és legtipikusabb türkmén szőnyegtárgyak tanulmányozhatók. Sőt, Ashabadban, a türkmén nép fővárosában speciális szőnyegmúzeumot és művészi-kísérleti műhelyt is létesítettek. A kitűnő szovjet tudományos munkák közül kiemelkedik átfogó jellegével V. G. Moskova és A. Sz. Morozova kutatóknak nemrég megjelent alapvető műve a szovjet közép-ázsiai népek szőnyegművészetéről, mivel ez a tudományos mű kézikönyve lett a kutatási ágazatnak.[4]

A második világháború utáni években a türkmén szőnyegek kutatása Európában és az Észak-Amerikai Egyesült Államokban is fellendült. S. A. Milhofer, U. Schürmann és S. Azadi német szőnyegszakértők az elmúlt években kiváló és szépen illusztrált könyveket jelentettek meg.[5] Az angol és az amerikai szőnyegkutatók közül legismertebbek: H. Clark, A. B. Thacher, M. S. Dimand, C. D. Reed türkmén szőnyegekkel foglalkozó tanulmányai.[6]

A nemzetközi tudományos és művészeti közvélemény mind jobban érdeklődik a Szovjetunió népeinek, s ezen belül is a Szovjet-Kelet népeinek művészete iránt. E nemes cél érdekében a Magyar–Szovjet Baráti Társaság és az Iparművészeti Múzeum, hazánk felszabadulásának 30. évfordulójára, 1975 őszén megrendezi „A régi türkmén szőnyegek” című kiállítást az Iparművészeti Múzeumban.

*A türkmén szőnyegek kereskedelméről és elnevezéséről.  
A szőnyegkészítmények eredeti rendeltetéséről*

A türkmén szőnyegek kedveltek voltak hazánkban annak ellenére, hogy nagyon keveset tudtak róluk. A közkelettség oka az lehetett, hogy a türkmén nép nomád jellegű közép-ázsiai szőnyegművészete sok eredeti és friss művészi értéket tartalmaz, a szőnyegek színei és különös ornamentikái elragadóan vonzóak. Nem rutinmunka termékei, mint az egyéb, a kereskedelmi forgalomba tömegesen bekerült keleti szőnyegek. A két világháború közötti időkben Budapesten megrendezett keleti szőnyeg kiállításokon már szerepeltek türkmén szőnyegek, de a szakértők és szőnyeggyűjtők sem tudtak sokat

a mélyvörös színekben pompázó és furcsa geometrikus mintázatú szőnyegekről. Ez érthető. A kutatások ebben az időszakban mélyültek el. A megismerést az is gátolta, hogy a szovjet Kelet-kutatás eredményeitől a magyar nép el volt zárva.

Szerte a világon a szőnyegkereskedelemben meghonosodott „bokhara szőnyeg” vagy „közép-ázsiai nomád-szőnyeg” elnevezés alatt vitték piacra a legutóbbi időkig, sőt még ma is a türkmének szőnyezeit. A XVIII–XIX. századtól kezdve gyökeresedett meg a sok félreértésre alkalmas „bokhara szőnyeg” elnevezés, bár Bokhara városában soha nem készítettek türkmén szőnyeget, s ez a híres közép-ázsiai város csak az egyik és nem is a legnagyobb átmenő piaca volt ezeknek a szőnyegeknek. O. A. Szuharjeva kutatónő, aki Bokhara város történetének kiváló szakértője, egyik könyvében írja, hogy a bokharai Taki-Zargaran kupolás bazár (aranyművesek csarnoka) mellett volt a XIX. század végén és a XX. század elején a szőnyegkereskedők karavánszerája, ahol nyolc szőnyegbolt működött. A finom türkmén szőnyegek Kerki városa felől érkeztek a karavánszerájba. A szőnyegkereskedőknek volt külön ak-szakál-juk (vezetőjük) és külön írnökük is.[7] E szőnyegbazárban elsősorban szőnyeget árultak, külön bazársora volt a khurdzinoknak, azaz a nyeregre akasztható táskáknak. A bokharai szőnyegbazárból szállították az ügyes bokharai kereskedők a türkmén törzsektől rendszeresen felvásárolt szőnyeget, tevekaravánok segítségével Asztrahanba, Nizsnij-Novgorodba, Orenburgba vagy Tbiliszibe, és innen kerültek Szentpétervárra, Moszkvába vagy Teheránba, majd Európába. Bokhara mellett jeleskedtek a szőnyegkereskedelemben Merv (ma Mari), Ashabad, Khiva, Kerki, Szamarkand, Taskent és más közép-ázsiai városok is. Ezekben a közép-ázsiai városokban — Szentpétervár és Moszkva mellett — esetenként már a múlt század végétől kezdve kézműipari kiállításokat is szerveztek, s ezeken a kiállításokon a türkmén szőnyegek mindig nagy sikerrel szerepeltek.

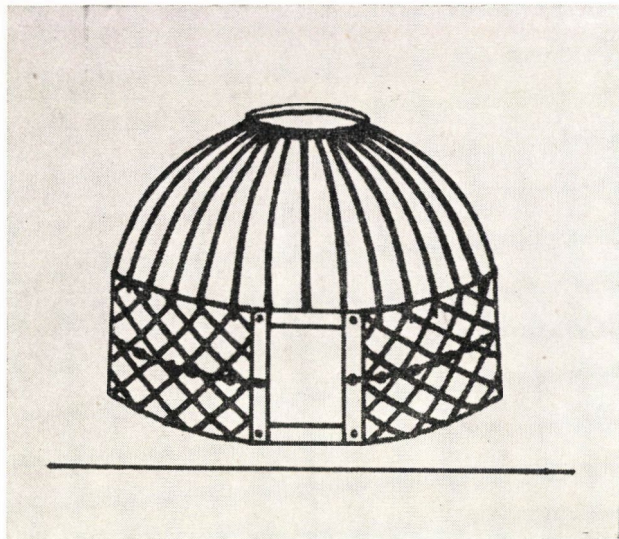
Magyarországon mind a mai napig a türkmén szőnyeget szintén a kereskedelemben használatos nem pontos, sok esetben félrevezető vagy semmitmondó általános „közép-ázsiai”, „turkesztáni”, a valomivel kedvezőbb „turkomán” (türkmének régies elnevezése), „khiva”, de leginkább „bokhara szőnyeg” elnevezéssel illették. Nagyon sokszor összetévesztették a vele stílusrokonságban levő afgán vagy beludz szőnyegekkel. Némelykor már megkülönböztettek tekke- vagy jomut-türkmén, továbbá besir szőnyeget, de a besir szőnyegek fajtájáról sokan nem tudták, hogy az a türkménisztáni Besir faluban (és környékén) készült kiváló szőnyegekről kapta nevét. A khiva szőnyeg elnevezése pedig az egyik legnépesebb türkmén törzs, a jomut szőnyegkészítményeit jelölte, ebben az elnevezésben volt valami ésszerűség, mivel a jomut törzs Khiva városa mellett élt. Ritkán említés történt a Pendi szőnyegekről is és erről a szőnyegfajtáról nagyon jó véleménnyel voltak. Ezek a szőnyegek megérdemelték jó hírüket, mert a Türkmenisztánban levő Pendi-oázis falvaiban a szalor és a szárik törzsek készítették, akiknek a szőnyegkészítményeik rendkívüli finomak és tetszetősek voltak. Az elnevezések körüli zavart növelték a hangzatos európai nevek: Royal Bokhara, Princess Bokhara, Golden-Bokhara, Silber-Bokhara stb., de ezek mind egy-egy türkmén törzs készítményeit jelölték.

A pontatlan megnevezések mellett is élt tehát a Türkmenisztántól nagyon távoli Magyarországon már 1945 előtt is annak a ténynek a tudata, hogy a türkméneknek a szőnyegművészet a népművészet igen magas színvonalán áll. S valóban, hiszen a türkméneknek nagyon kevés kivételtől eltekintve régen úgyszólván minden nő nagyon jól tudott szőnyeget készíteni. Téves azonban az az elképzelés, hogy a türkmének főfoglalkozása szőnyegkészítés. Nem minden türkmén törzs foglalkozott szőnyegkészítéssel. Elsősorban az állattenyésztő törzsek készítettek szőnyeget, akiknek erre a célra bőségesen rendelkezésükre állt a saját maguk termelte legfinomabb gyapjú. A régen letelepedett és csak földművelést űző türkmén törzsek általában nem készítettek szőnyeget,



I. Türkmenisztán térképe





II. A közép-ázsiai jurta vázlatos rajza

ellenben nagy hozzáértéssel selyemhernyó-tenyésztéssel és gyapottermeléssel foglalkoztak.

A szőnygművesség a türkmén népművészet legfontosabb ágazata, melyben a nép alkotótehetsége a legértelmezesebben fejeződött ki. De emellett már a középkorban fejlett volt a nemezkesztés (nemezszőnyeg és sátorlap), a fegyver- és lószerszámkészítés, az ékszművesség, a fafaragás és jurtavázkészítés, a himzés, a bőrfeldolgozás, a gyékény- és nádszőnyegszövés, jóval kevésbé a kerámiaművesség.

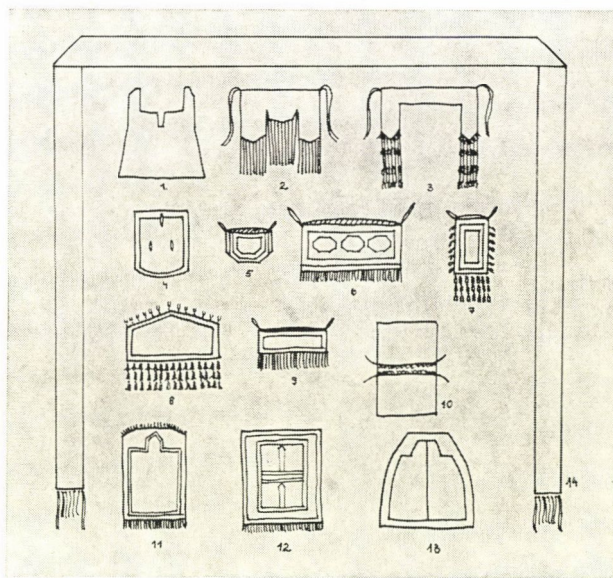
A keleti szőnyegek művészi értékét a készítésének technológiája, a szőnyeg művészi kompozíciója, a színskálája, a mintázata, a szőnyeg anyaga és formája határozza meg. A türkmén népművészet szőnyegtermékei megérdemelten világhírűek, mert kompozíciójuk és ritmikus mintázatuk elragadó, a színek tartózkodóak és árnyalatokban gazdagok, s ez a szőnygművesség formailag is nagyon gazdag.

Ha a türkmén szőnyegek rendeltetését vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a türkméneknél a szőnyeg a mindennapi élet leginkább használatos tárgya volt. Tudjuk, hogy Kelet soha nem kedvelte a bútorok tömegét még a városi otthonokban sem. Ez még inkább így volt a pásztorkodó népeknél, akiknél elsőrendű követelmény, hogy a könnyen szétszedhető, szállítható és bárhol felállítható jurtában a legszükségesebb holmikat minden helyet jól kihasználva el tudják helyezni és szükség esetén ugyan csak el tudják szállítani.

A jurta, mely az állattenyésztő türkméneknek a régi társadalomban otthonuk volt, nem más, mint rácsos favázra épített, kerek nemezszátor. Az átmérője átlag hat méter, belső magassága kb. három méter. Súlya a favázzal, a nemezből készült sátorlapokkal, továbbá a lekötésre használt kötélcsávokkal és más tartozékokkal együtt 150 kg körül van. Ez egy tevé átlagos súlyú rakomány. Az erős farácszatú és a vastag, rendszerint szürkésfehér színű hajlékony nemezzel lefedett félgömb alakú jurta kitűnő védelmet nyújtott a nap, az eső, a szél és mindenféle időjárási viszontagság ellen. A jurta belsejében szigorú szokások szerint mindenkinek megvolt az őt megillető helye: a bejáratlal szemben a tűzhely mögötti főhely a vendéget illette meg, a jobbra eső részen a nők helyezkedtek el az étellel és a háztartást szolgáló eszközeikkel, a másik részen, a férfiak oldalán a ruházat, a nyergek, lószerszámok kaptak helyet, s közben a kupolaszerű sátor tető alatt volt a tűzhely, a szolgák a jurtaajtó szögleténél tartózkodhattak. A legtehetősebbeknek nagyon gazdag felszerelésű jurtájuk volt, de még a szerényebb anyagi körülmények között élő türkmén is arra törekedett, hogy a jurtáját ajtódrapéria, engszi és díszes kötélcsávok tegyék otthonossá.

A jurta földjére terítették a nemezből készült szőnyeget, először a durvábbakat, majd a színes rátétes díszítésűeket és erre rakták fel a legértékesebb csomózott szőnyeget. A jurta berendezésénél a gyakorlatiasság és a kifejezett széprészek vezette a türkméneket. A bejáratlalt szemközti farácsra akasztották fel a szőnyegtáskákat, rendszerint két nagyobb szőnyegtáskát (csoval) és két kisebbet (torba), s ez előnyösen díszítette otthonukat. A jurta külső részét ékesítette a kapununk, azaz az ajtódrapéria (az ajtókeretdísz) és az ugyancsak szőnyegből készült jurtaajtófüggöny, az engszi és a jurtát körülövező széles szövött kötélcsáv, a jolami. Az elmondottakból következik, hogy a türkmén szőnygművesség egyik leglényegesebb jellemzője, hogy az otthon, a lakóházat jelentő jurta berendezési tárgyai túlnyomórészt szőnyegből készültek. Ezért méretükben, formájukban, rendeltetésükben és művészi kivitelezésükben ezek a szőnyegtárgyak a jurtához idomultak.[8] E tény az európai közönség nem értette meg, s azt sem, hogy a türkmén szőnyeg a nomadizálással és a jurtával van szoros kapcsolatban. Európában a szőnyeg díszítő tárgy, Közép-Ázsiában használati tárgy és díszítő eszköz. Ez az oka, hogy a legszebb szőnyegkészítmények a jurta felszerelési tárgyaiból kerültek ki. Ezek soha nem voltak nagyméretűek, egy-egy ünnepi alkalomkor használatos nagy szőnyegtől eltérően. A nagy szőnyegek tömeges gyártása idegen volt a türkméneknek, a gyakori készítésük, nagyon sok esetben a kereskedők rendelkezésére, a múlt század végén a szőnyegpiac hatására terjedt el. Mindez nem jelenti azt, hogy a türkmének maguknak vagy esetenként a városi piacra nem készítették nagyobb szőnyeget már a XVIII–XIX. században. A türkmén nomád előkelőségeinek volt anyagi lehetősége, hogy a szokásosnál kétszer-háromszor nagyobb jurtát állítson. Ebben elhelyezhette nagyobb méretű szőnyeget is, de ez a régi nomád állattenyésztő társadalomban ritkán fordult elő. A nagy szőnyeg készítését az is előmozdította, hogy a XIX. század végi és XX. század eleji műgyűjtés divatja, főként Oroszországban a nagy szőnyegek iránt, s elsősorban a tekke-türkmén szőnyeget kedvelték. Nem sokra értékelték a kisebb szőnyegtárgyak szépségét, s eleinte a múzeumok is követték a műgyűjtés elferdült ízlését, csak a legjobb ízlésű műgyűjtők kezdték felvásárolni és kellően értékelni a jurtában használt szőnyegtárgyakat, bár ezek is a legtöbb esetben nem voltak tisztában a tárgy rendeltetésével, ezért a szőnyegtáskákat nagyon sokszor kis szőnyegnek nevezték.

A türkméneket a szőnyeg elkísérte a bölcsőtől a sírig. S ez nem szólásmondás. A nemezszőnyegekkel befedett



III. Türkmén szőnyegkészítmények



farácsozatú kényelmes jurtában szőnyegeken ültek, étkeztek és aludtak. Szőnyegből készült a menyasszonyi kelengyét vivő zsák, a gyermekpólya és a gyermeket ringató bölcse, a gabonatarató és a sőtartó, a fésű és a tűkörtartó. De ebből készült a délceg türkmén lovasok nyeregtakarója, hevederje, abrakos és átalvetőtárisznyája, a lakodalmi tevekaraván menyasszonyt szállító tevéjének díszes szőnyegtakarója, mell- és fejdísz, hosszú színes rojtozattal, továbbá a lakodalmi jurtát szállító különféle tartók és zsákok. (Ezek a szép lakodalmi szokások főként a jomut-türkméneknél maradt fenn, de ápolták a többi törzsek is.) Ezzel a rövid felsorolással még mindig nem merítettük ki a szőnyegek sokoldalú felhasználási lehetőségét. Az engszit, a kapunukot, a jolamit már említettük, de megemlíthetjük a különös becsben álló tűzhelyet is, mert ezt különleges U alakú szőnyegdísz vette körül. A kisgyermek az első lépéseit az e célra készített szőnyegen tette meg, a küszöböt is egy bizonyos szőnyegfésülés takarta. Régen speciális, e célra készített szőnyegen siratták el az elhunytat és vitték ki utolsó útjára a temetőbe. Ezt a halottvivő szőnyeget (ajatlük) ősi szokás szerint otthagyták a síron.

Részletesebben kell foglalkoznunk a türkmén imaszőnyegekkel és a jurtaajtóként használt türkmén engszit szőnyegekkel, mert ezt a két szőnyegfajtát a türkméneken kívül a kutatók egy része és a közönség is összecseréli.

Az európai közönség előtt elsősorban a vallási rendeltetésű keleti szőnyegek az ismertebbek, amelyeken a mohamedánok a napi ötszöri kötelező imájukat végzik. Az imaszőnyegek formája általában téglalap alakú és tükrükben a mecset belsőtere és a szentélyfal (mihráb) látható. Az iszlám hódítás előtti ősből életformához erősebben kötődő türkmének kevésbé voltak vallásosak, ezért a Bokhara vidékén élő türkmének (erszári) kivételével nagyon kevés imaszőnyeget készítettek. (Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében sincs türkmén imaszőnyeg.) A türkmén imaszőnyeget jól meg lehet az engszitől különböztetni, mivel az imaszőnyeg kisebb méretű, de ennél lényegesebb, hogy mintázatában a csúcsíves árkád (a mihráb) felett egy kacskaringós szarvra emlékeztető motívum van, elég jól kivehető a mecset belső terének rajza és a szőnyeget elborítja a virágos ornamentika. Az imaszőnyeg elnevezése is más, mert a neve namazlik.

Az engszit vagy enszi szó türkmén jelentése egyértelműen jurtaajtófüggöny, s ennek a szőnyegfésülésnek a rendeltetése a sátor bejáratának elfüggönyözése. Ezt a különlegesen szép mintázatú és kivitelezésű, az ajtófélfára felakasztható, csomózott technikával készült szőnyegfésülést csak a türkmének készítették. Az üzbégek, kirgizok, kazahok, karakalpakok és más népek jurtaajtónak nemezszőnyeget, szövött kelmét, esetleg applikált nemezszőnyeget, gyékényfonást vagy ritkábban fából készült ajtót használtak.

Az engszit formája és mérete összhangban volt a jurta nagyságával, szélessége 100–140 és magassága 150–170 cm között váltokozott. Az engszit szőnyeg tükrének felső részén gyakran előfordul ún. „mihráb” motívum, továbbá a szőnyeg „keresztre” emlékeztető kompozíciója segítette elő azt a nézetet, hogy a szőnyeget imaszőnyegnek vélik. Ezenkívül az engszit európai elnevezése is sok félreértésre adott alkalmat. Ezek a szőnyegek az európai piacokra sok esetben örmény kereskedők közvetítésével kerültek be, állítólag ők adtak a szőnyeg kereszt alakú mintázata után nevet a szőnyegfésülésnek és elnevezték a türkmén engsziket „Keresztes Bokhara” szőnyegeknek. A kereszt türkménül hacs, örményül khacs, s ennek nyomán a szőnyeg neve „Hacslı Bokhara”. Ez a hangzatos, de felületes kereskedelmi elnevezés ment át a szőnyegkereskedelem révén a műgyűjtők és a múzeumok gyakorlatába is. Természetesen a német vagy az angol nyelvben más és más változatban, nálunk ez az elnevezés tovább ferdült és az engszit neve „Haslı Bokhara” volt. Az engszit szőnyeg tükrének kereszt alakban megszerkesztett mintázatának nincs semmi köze a keresztesység kultuszához. [9] A szőnyegfüggöny kompozíciója nemcsak keresztre, hanem szépen megszerkesztett ajtók négy darabából álló betéjtjére is hasonlít. Nem áll azonban

közvetlen rokonságban a közép-ázsiai nagyszerű khivai és bokharai faragott faajtók részben iráni eredetű formai és mintakincsével.

Valószínű, hogy az engszit szőnyegfüggönyök tükrének felső részén gyakran előforduló egy, kettő vagy még több mihrábra hasonlító motívum nem más, mint a jurta favázának sematikus rajza. Erdemes megemlíteni, hogy ezt az érdekes mintázatot a türkmének szentnek, talizmánnak tartják. Minden ember tiszteli az otthont, a családi fészket, azt a vidéket, ahol született, ezért valószínű, hogy az Európában mihrábnak vélt mintázat tulajdonképpen a nomád lakóház, azaz a jurta leegyszerűsített rajzolata.

A jurtához tapadó jelentéseket áttekintve azt látjuk, hogy a nomádok értelmezésében a jurta szó egyet jelentett a szülőfölddel, a lakhellyel — ma azt mondanánk a haza fogalmával —, a törzs szálláshelyével, illetve legeltetési területével, sőt a jurta a középkorban némelykor országgrészt, országot, illetve a nomád arisztokrácia hatalmában levő birtokot is jelentett. Ha így vizsgáljuk az engszit rendeltetését, úgy bizonyosnak tűnik, hogy minden, ami ezzel a díszes kivitelezésű és rejtélyes szőnyeggel kapcsolatban van, az elsősorban a jurtához és a türkmén nép iszlám előtti ősi szokásaihoz és kultuszaihoz kapcsolódik.

Az Iparművészeti Múzeum szerencsés helyzetben van, mert hét darab engszit van a gyűjteményében. E szőnyegek mintázatában minden kétséget kizáróan a növényi jellegű stilizációk vannak többségben, de néhol még nyomokban felismerhetők a madarak és más állatok elnövényesedett vagy geometrizálódott alakjai is. A korai engsziken a mintázat realisztikusabb, a madarak, a bérányok vagy egyéb Közép-Ázsiában honos állatok rajza valamennyire felismerhető. Az Iparművészeti Múzeum engszit szőnyegei valószínűleg a XIX. században készültek, mivel az ornamentikájuk elsősorban növényi jellegű.

A türkmén szőnyegkészítőnők a jurtát körülvevő végtelen és változatos ázsiai tájat, flórát és faunát ábrázolták a szőnyegeken. Nem felszínesen, hanem önnön tudatukon keresztül a látottakat átélve és kivéve. A változatos és gazdag ornamentikában ott van tehát nemcsak az őket körülvevő valóságos világ, hanem annak a régi türkmén életnek, amelyben éltek minden vallásos és babonás képzete és hiedelme, érdekesen és sajátosan átdolgozott motívumokban kifejezve. A valaha jurtaajtóként használt szőnyegre mekké mintakincsét azért nehéz értelmezni, mert egy örökre elsüllyedt világ művészeti termékei. A forma és az ornamentika kérdései ma még csak részben kaptak tudományos magyarázatot, ezt is elsősorban szovjet kutatóktól, de ez a szőnyegfajta még mindig sok és megoldásra váró kérdést tesz fel. A formális megközelítés útját nem szabad választani, mert a hasonlóság alapján könnyen neveznek el egy-egy engszit motívumot, de ez a módszer felületes. Például az engszit tükrében nagyon sokszor látható motívumsorokat a türkmének „madaras mintának” nevezik, ennek a nyugati kutatók egy része „tulipán” vagy a „szarvas szarvai” nevet adták. Hasonló eljárás volt, amikor a „mihráb” mintá alapján imaszőnyegnek nevezték el az engszit, ez ellentmond az élet mindennapos gyakorlatának is, mivel nem valószínű, hogy naponta ötször leszedték volna a jurtafüggényt, hogy ezen imádkozzanak.

Az elmondottakon kívül hangsúlyozni kell, hogy az állattenyésztő türkmének a nyájuk legeltetésével és állandó vándoroltatásával járó teher szállítása is rengeteg szövött zsákot, táskát és nyeregke akasztható tárisznyát igényelt. A kenyérgabona, a takarmány, a tűzifa, az élelem és más anyagok szállítását a rendkívüli szívós és igénytelen, Türkmenisztánban honos tevékkel végezték el. Szamarat és öszvért is használtak. A lovakat kevésbé tudták a sivatagos vidéken teherszállításra igénybe venni, de sajnálták is, mivel kedvelt állata minden türkménnek. A nyájak itatását is tevék segítségével végezték, vagy szamarakkal, mivel a nagyon mély sivatagi kutakból a vizet egyszerű csigásor segítségével az igavonó állatok emelheték ki. (A kutak száma Türkmenisztánban 15–20 000, s a Kara-Kum sivatag délnyugati



részen a kutak mélysége 150—200 métert is eléri.) A különféle máhák szállítózsákjától a kútásó zsákig, mellyel a földet emelték ki a gödörből, mind-mind nagyon erős házi készítésű szövött anyagból volt.

A türkméneknek évszázadokon át a legfontosabb foglalkozás az állattenyésztés volt. Emellett mindig voltak olyan törzsek, akik földműveléssel, halászával és vadászattal is foglalkoztak és állandó kapcsolatban álltak a nomadizáló állattenyésztőkkel. A pásztorkodással foglalkozó törzsek egy része is értett a földműveléshez, melyet a nyári időszakban szálláshelyeiken folytattak. Tulajdonképpen háromféle nomadizáló gazdálkodás volt ismert régóta Közép-Ázsia tágas, füves sztyeppéin. Az első típusba azok a törzsek tartoztak, akik szüntelenül vándoroltak nyájaikkal legelőt keresve. Ezek igen nagy távolságot tettek meg és egy helyen kevés ideig tartózkodtak. A második típusban voltak azok, akik félnomád gazdálkodást folytattak, ezek tavaszi, nyári és őszi legelőre hajtották csordáikat, s voltak telire kijelölt szálláshelyeik is. A harmadik típusba tehetők, akik letelepültek és csak tavasztól ősziig hajtották ki állataikat legelőre, lehetőleg a falvaktól nem túl messze. Az állatok fajtája is határt szabott a legeltetés távolságainak, mert a ménesekkel és tevecscordákkal nagy területeket lehetett bejární, de a kecske- és birkanyájakkal már jóval kevesebbet.

A nomád állattenyésztő törzsek mindig kereskedtek a városi és a földművelő lakossággal, mert az iparcikket és a gabonát ezektől szerezték be. A türkmének is nagy mennyiségben szállítottak a közép-ázsiai kereskedővárosokba tevéket, marhákat, lovakat, birkákat, nyers gyapjút, nemezt és szőnyeget is, s ezt az iráni származású kereskedők szívesen vásárolták.

A türkmén szőnyeg a múlt század utolsó évtizedeiben vált árucikké, mert az előbb elmondott esetleges eladások kivételével, régen a türkmén szőnyegkészítők munkái elsősorban a család részére készültek. Virágzó volt tehát a szőnyegművelés, mert a türkmén nők kezében ez is a családot szolgálta. Nem lehet tehát véletlennek tekinteni, hogy a család részére készített kisebb szőnyegtárgyak és szőnyegek rendkívül szépek és nagyon gondos kivitelezésűek voltak. A szőnyegállomány a család tehetőségét jelezte, vagyonát jelentett, mert ha szükséges volt, eladhatták, s az eladólányt is ebből házasították ki.

A XIX. század végétől kezdve a türkmének életében is nagy változások mentek végbe. A cári Oroszország 1869-ben megkezdte Türkmenisztán elfoglalását, s ezzel lépésről lépésre bevonta ezt a területet is a kapitalista áruterelésbe. Megváltozott a társadalom politikai és gazdasági alapja, s bár a fejlődés egyáltalán nem volt gyors, de azért a szőnyegművelés is átalakult, mivel a türkmének egyre kevesebb szőnyeget készítettek a maguk részére és egyre többet piacra.

Közép-Ázsia elfoglalása a XIX. század végén a cári Oroszország tőkéseinek érdekében történt, mivel ez a terület nyersanyaglelőhelyet és korlátlan felvevőpiacot biztosított a kapitalistáknak. Az orosz textilipar gyapotbeszerzési nehézségekkel küzdött, ki volt szolgáltatva az amerikai és az egyiptomi gyapotpiacnak. A turkesztáni gyapot termelése ezt a gondot megszüntette, s a kész textiliákat és más iparcikkeket is bőségesen szállíthatták a közép-ázsiai városokba eladásra. Az orosz kapitalizmus megjelenése véget vetett a korábbi állandónak mondható törzsi háborúskodásoknak, a perzsa megszállás veszélyének, s ez pozitív tény volt.

A szőnyegkészítés nagyon elterjedt volt és Türkmenisztán kereskedelmi kivitelében később is jelentős szerepet játszott. V. G. Moszkova említi, hogy az 1920-as években, amikor a türkmén szőnyegipar újjászervezését megkezdték, kb. hetvenezer tehetséges takácsnő munkálkodott Türkmenisztánban. Ezek az ügyes asszonyok és lányok sok tízezer négyzetméternyi kiváló minőségű szőnyeget termeltek a hazai piac és az export részére. (Közép-Ázsiában nemcsak türkmének készítenek csomózott szőnyeget, bár a legszebbeket kétszertelenül ők gyártják. Készítenek szőnyegetek egyes üzbég, kirgiz, kazah, karakalpak törzsek és a Közép-Ázsiában élő

arabok is. A mongol fajú népek nemezt és nemezből készült szőnyegeteket gyártanak.) [10]

Az a tény, hogy a türkmén szőnyeg az 1870-es évektől kezdve a család részére készített használati tárgyából közönséges áruvá vált, nem szolgálta a türkmén szőnyegművelés fejlődését. A Közép-Ázsiába leutazó kereskedők eleinte felvásárolták az új szőnyegeteket, elsősorban a szőnyeg anyaga és minősége érdekelte őket, az ornaméntika vagy a szőnyeg színe kevésbé, majd később a megviselebbeknek látszó régi, értékes szőnyegeteket is. A piac azonban egyre több és több szőnyeget követelt, s főként nagyméretű darabokat, mert az európai lakások belső terét az előnyösen díszítette. Mindez ellentmondott a régi türkmén szőnyegművelésnek, ahol a jurta méretéhez igazodva sok kisméretű és különféle tárgyat kellett készíteni. A vásárlók írták elő, illetve rendelték meg a szőnyeg mintázatát és méretét. A szőnyegek minősége lassan, majd később rohamosan romlott. A piaci árak ingadozása, a lelkiismeretlen manipulációk, az átvételi árak, illetve a munkabérek leszorítása, a felesmunka és az a kényszer, hogy gyorsabban és ha kell idegen mintákat felhasználva egyre több szőnyeget készítsenek, meghozta a maga szomorú eredményeit. Az 1900-as évek elején a közép-ázsiai bazároknak már ritkán lehetett látni régi és jó minőségű türkmén szőnyegeteket. Az anilinfestékek alkalmazása ezt a leromlási folyamatot elmélyítette.

Beszélnünk kell azonban a türkmén szőnyegek kedveltségének egyik okáról is, mivel láttuk, hogy ezek a szőnyegtárgyak pótolják a nehéz bútorkat, az úti-böröndöket, előnyösen díszítették a jurtát és biztosították a háztartás felszerelését. A türkmén szőnyegek rendkívül tartósak, szinte elnyúlhatatlanok voltak. Nem kellett őket féltetni a kopástól és az elhasználódástól. Könnyen tisztán tartható, mert a sűrű csomózásába a por és szenny nem tud könnyen behatolni, eredeti színeit megőrzi és jól kezelhető. Nem ártatott neki a sivatagi száraz levegő, a napfény, az eső, sem az állandó vándorlással járó viszontagságok. Kedvelték tehát nemcsak a türkmének, de a letelepült városiak is, akik szívesen vásárolták a türkmén szőnyegtermékeket megbízhatóságuk miatt, meg azért is, mivel lakásaikban sok szőnyegfélést használtak, őrizve a régi nomád élet szokásait.

A praktikusság és tartósság a pusztai nomád állattenyésztő élet egyik alapvető követelménye volt, s hogy a tartósságot mennyire komolyan vették, erre legjellegzőbb példa az eladó lányok kelengyjének elkészítése. A fiatalasszonyok hozományának jelentős részét képezték a különböző méretű és rendeltetésű szőnyegek és szőnyegtáskák. Ezek mennyiségét és tartósságát a nomád társadalom szokásai szigorúan meghatározták. (Nagy szűgyen volt ezek nélkül férjhez menni, ezért előfordult, hogy a fiatalasszony kénytelen volt néhány tárgyat kölcsönkérni, majd titokban visszaadni, hogy a gúnyolódást és a sértegetést elkerülje.) Ezért a kelengyébe kerülő szőnyegkészítményeket a lány családja, lehetőleg az eladó lány maga, a lehető legnagyobb gondval készítették, mert ez a család becsületének jelképe volt.

K. Ovezberdüjev szovjet etnográfus érdekes adatokat közöl az 1900-as évek elején férjhez menő türkmén lányok kelengyéjébe tartozó szőnyegekről. Valószínű, hogy egy tehetősebb családról volt szó. De lássuk, milyen szőnyegek tartoztak a kelengyébe:

- egy darab nagy szőnyeg, amelyen hetven göl (medaillon) és a bordűrben hét sáv volt; egy ilyen nagy szőnyeg háromszáz rubelbe került és ezért 1907-ben tíz-tizenkét borjas tehenet lehetett vásárolni;
- egy másik szőnyeg, amelyen harminc göl volt;
- egy darab tűzhelyet körülövező díszszőnyeg, melyen huszonnégy göl volt;
- egy engszi (jurtaajtófüggöny);
- két darab nagyobb szőnyegtáska (csoval);
- két darab nagyobb szőnyegtáska (kizil-csoval, azaz vörös színű szőnyegtáska);
- négy darab kisebb szőnyegtáska (torba).



A felsorolt szőnyegek ára kb. ezer rubel körül volt. A lányok hozományának előteremtése nagy gondot jelentett a szülőknek.

A szőnyegek árának kérdésében a szovjet kutatók sem tudnak megegyezni, egyesek ezeket az árakat túlzottnak vélik, mások reálisnak, egy azonban bizonyos, hogy a tartós és elnyúlhatetlen türkmén szőnyegek ára nem volt alacsony, mert a kereslet a XIX. század végétől kezdve nagyon megnövekedett. Sz. M. Dudin kiváló orosz szőnyegkutató 1901—1902-ben egy jurtát rögzítő és díszítő szövött és csomózott mintájú kötélcsávát már hetvenöt, illetve száz rubelt fizetett Türkmenisztában, az egyszerűbbekért pedig harminc—harmincöt rubelt, de Dudin — helyesen — túlzottnak tartotta azt az állítást, hogy egy kötélcsávát valaki háromszáz rubelt fizetett.

A pénzben (rubelben) megadott adatok nem sokat mondanak, ha nem tudjuk azokat az egyéb jellemző adatokkal összehasonlítani. Jóval többet mondanak el számunkra a szőnyegek termeléséről szóló statisztikai adatok, bár ezek sem pontosak és teljesek.

A. A. Bogoljubov 1908—1909-ben kiadott könyvében szemléletes adatokat közölt a türkmén terület 1906. évi szőnyegtermeléséről. Az adatai szerint ebben az évben 1177 db szövött szőnyeget (palaszt), 1130 db csomózott szőnyeget, 136 db imaszőnyeget (namazlik), és 9267 db kisebb szőnyegtárgyat: táskákat, tarisnyákat stb. készítettek. Összesen: 11 610 db szőnyegféleséget. A legtöbb szőnyegtárgyat az ashabadi és a krasznovodszki körzetben, a legkevesebbet a mangislaki körzetben készítették. A. A. Bogoljubov helyesen jegyzi meg, hogy az egész szőnyegtermés nem nagy, s az adatokat azzal egészíti ki, hogy egyes vidékeken kolera volt, továbbá vannak vidékek, ahol a szőnyegműveltség fejletlen, s máshol fejletlen. A bajok gyökere azonban másban volt, mert a lassan leteleplülő, földet művelő türkmének egyre kevesebb birkanyájjal rendelkeztek (a gyapjú is kevesebb volt) és a munkaerő is másra kellett. A megváltozott élet sem követelt annyi szőnyeget, mint korábban a jurta, a vert anyagból épült lakóházakban már jóval kevesebb szőnyeget használhattak. A gyapjú ára igen magas lett, mert a gyáripar ezt az értékes nyersanyagot egyre nagyobb mennyiségben vásárolta fel, ezzel megfosztotta a népi iparművészetet az alapvetően fontos nyersanyagától.

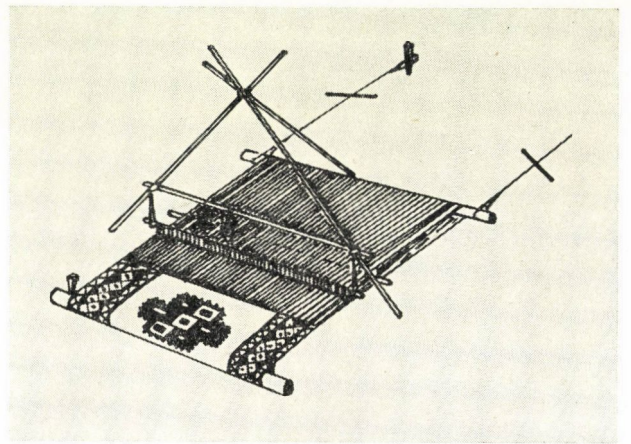
#### A türkmén szőnyegek készítéséről és anyagáról

A türkmének nagyon szép nemezszőnyegeket, szövött szőnyegeket is készítenek, de kétségtelen tény, hogy a szőnyeggyártásban a vezető helyet a sörtével rendelkező csomózott szőnyegek foglalják el. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében csak néhány szövött szőnyeg van — a gomut törzs készítményei —, ez nem jelenti azt, hogy a türkmének kevés ilyen szőnyegféleséget készítettek. Nagyon szépek és erősek ezek a szövött szőnyegek, de meghatározásuk nehéz, mivel tudományos feldolgozásuk eddig még nem történt meg.

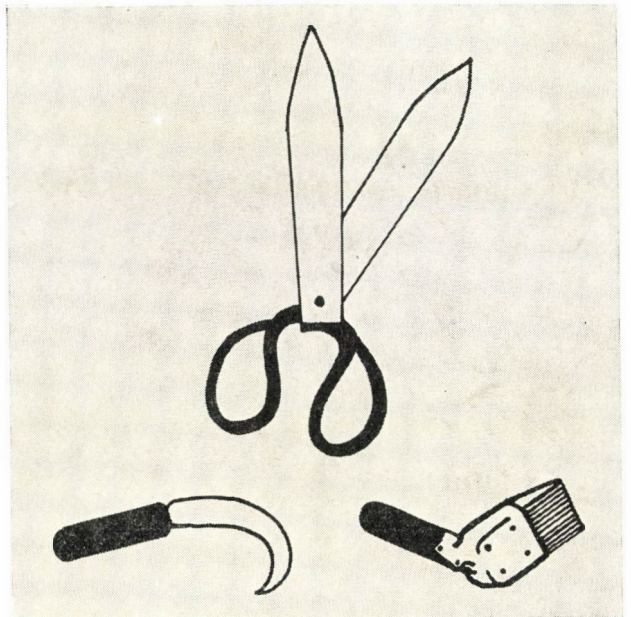
A csomózott szőnyegek készítése régen nagyon egyszerű eszközökkel, primitívnek mondható, földön fekvő szövőszéken történt. Szélesebb szövőszéket alkalmaztak nagyobb szőnyegeknek és keskenyebbet a szövött kötélcsáv készítésénél. Az egyszerű ollót (ezt is néha házilag készítették), fonálhúzófűsűt (ütögető) és görbekést látva önkéntelenül felmerül a kérdés, hogyan tudtak a türkmén nők szőnyegcsodákat remekelni. A nők primitív fekvőszéken feszesre meghúzott felvetőszálakon kézzel bújatták át a különböző színűre megfestett fonalakat, szaporán kötve az erős csomókat és elvágyva azokat 2—3 cm-es magasságban. A türkmén szőnyegek csomózása mindig kiváló. A legnagyobb szőnyeg felületén sincs egyetlen elfolyó rajz, hibás ornamentika vagy elnagyolt motívum, pedig a türkmén nők régen soha nem használtak mintalapot, amelyen a csomók száma ki van jelölve. A fiatalabbak eleinte egy-egy tapasztaltabb, idősebb asszony vezetésével mellett dolgoztak, s legfeljebb egy régi szép szőnyeg szolgált mintaképül. A szőnyeg tartóssága többek között az egy négyzetdeciméteren elhelyezett

csomók számától függ. Az átlagos türkmén szőnyegek egy négyzetdeciméteren két-háromezer csomó van, ez már kitűnő szőnyegnek számít, de az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében látható remek szőnyegtáskák között van olyan, ahol az egy négyzetdeciméteren levő csomók száma az ötezer csomót is meghaladja. Ennél jóval nagyobb mennyiségű csomószám is előfordul, első sorban a kisebb szőnyegtárgyakon, s találtak olyan készítményeket, ahol nyolc-, tíz-, sőt tizenötezer csomó volt. Az Ashabadi Szőnyegmúzeum mellett levő kísérleti és művészi műhelyben látható, hogy milyen tüneményes gyorsasággal kötik ezeket a csomókat a legfiatalabb türkmén szőnyegkészítő lányok is. Biztos kézzel választják ki a mintázathoz szükséges fonalakat. A tapasztaltabbak mintalapok nélkül dolgoznak, szabadon engedve alkotófantáziájukat, megtartva a mintázat szabályosságát, mégis a részletekben szín- és mintavariációk változatait keltik életre.

Türkmenisztában kizárólag nők készítettek szőnyeget. A szőnyegkészítést a nők kora gyermekésgüktől kezdve tanulták, a 7—9 éves lányka fonta a fonalakat, 11—14 éves korban a felnőtt és gyakorlott nővel együtt készítette a szőnyeget, s a legügyesebbek 16—17 éves korukra már elég nagy jártasságra tettek szert. A 20—25 éves nők, de főként a 30—35 évesek már mesterei voltak

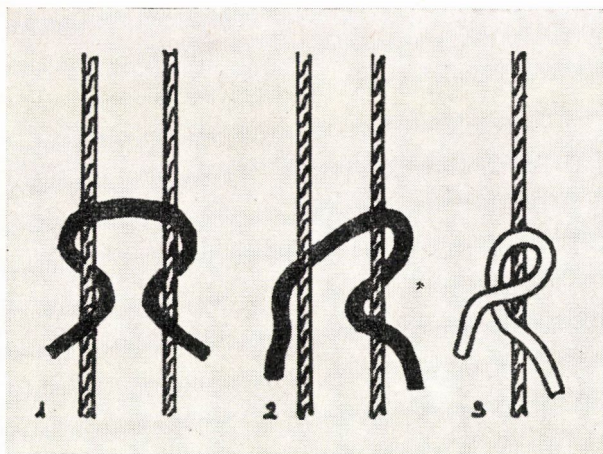


IV. Fekvő szőnyegszövőszék



V. Türkmen szőnyegek készítéséhez való szerszámok





VI. Csomófajták

a szőnyegművességnek. Az öregek nem bírták testi erővel ezt a nehéz fizikai munkát, a látásuk is rendszerint meggyöngült, ezért fonták a gyapjút, vagy egyéb kiegészítő munkában vettek részt.

Télen a jurtában kevés hely volt és félhomály, ezért nem dolgozhattak, nyáron a szabadban vagy egy fészkeszerű helyiségben szinte látástól vakulásig dolgoztak. Régen is folyt versengés a családok között, de ezt a szőnyeg áruvá válása, a piacra való termelése úgy felfokozta, hogy a takácsnők sok esetben teljesen kimerültek. Gyakori volt közöttük a tüdőbetegség, a látás részleges vagy teljes elvesztése, ez utóbbi már harminc–negyven éves korban elkezdődött. A primitív fekvő szövőszék mellett görnyedt testtartással végzett napi 10–12 órai megfeszített munka — nyáron Türkmenisztánban hosszúak a nappalok — és még emellett a többi házimunka ellátása, elképzelhetetlen szívós kitartást követelt.

O. Ponomarjev szovjet szakértőt foglalkoztatták a munkateljesítmények elemzése, a takácsnők helyzete és munkája és az 1930-as években leírt adatai nagyon jellemzőek. Szerinte egy négyzetméter türkmén szőnyegre hivatásos takácsnő közepes sebességgel következő mennyiségű munkanapot fordított: pendi szőnyegre — gyengébb minőségű esetében 46, kiválónál 80 munkanapot, Akhalteke szőnyegnél ez 36, illetve 70 munkanap, jomut szőnyegnél 38, illetve 60 munkanap, a kerki és csardcsoui (ma erszári-besir a neve) szőnyegeknek 24, illetve 38 nap a munkaidő ráfordítás. A ráfordított munkanapok különbözősége abból adódik, hogy az egyik vidéken finomabb, máshol durvább gyapjúfonalakból csomózzák a szőnyeget, s a vékonyabb és finomabb fonalakkal lassabban halad a munka. A szőnyegkészítés munkaműveleteit elemezve a csomók kötése, leverése, tömörítése, előzetes nyírás-levágása, ismételt tömörítő ütogetése és a sörte egyenletes és gondos lenyírása emelhető ki. Nyolcórás munkanapot véve alapul egy nagyon közepes teljesítményű takácsnő is legalább hatezer csomót köt meg, de vannak olyan tapasztaltak is, akik egy óra alatt képesek háromezer csomót megkötni. Hibázni nem lehet, s régen mindezt emlékezetből kellett elvégezni, mert ha a vörös vagy a zöld színű fonál nem a helyére kerül, úgy a mintázat nem lehet tökéletes.

A csomózás nem a legnehezebb munka, ez lankadatlán figyelmet, gyorsaságot és ügyességet kíván. A legnehezebb a néha egy kilós súlyt is meghaladó fonalat tömörítőfűsével (darak) naponta legalább tízezer-szer teljes erővel leverni a becsomózott gyapjúfonalakat. (A vasból készült fonalleverő fanyelét fogva szaporán és erősen kell ütni, miközben az ütő ereje minden egyes esetben megremegteti a takácsnő kezét és karját.) Hat-ezer megkötött csomó esetében kb. négyezerszer kell tömörítő ütogetést végezni. Ha a tömörítés nem kielégítő, úgy a szőnyeg laza lesz, a mintázata szétfolyó és tökéletlen, ezért a legszebb és legjobb minőségű szőnyeget

az erős fizikumú és középkorú nők készítették, az idősebbek már nem bírták testi erővel ezt a nehéz munkát. Az előzetes nyírás és tömörítő ütogetés után a végleges finom nyírás következik, rendszerint kettő vagy öt sort nyírnak egyszerre, attól függően, hogy a szőnyeg sörteje rövid vagy hosszú. A türkmén szőnyegek sörtejének magassága 4–8 mm között ingadozik, attól függően, hogy a szőnyeg anyaga vastag-e, vagy vékonyabb. Ha kiváló a munka, egyenletes a fonál, úgy a sörte nem lehet sem túl magas, sem túl alacsony. Ha túl alacsony a sörte, úgy a mintázat élettelen lesz és a szőnyeg fogása kellemetlen, viszont ha túl magas, abban az esetben a sörte hamarabb kikopik. Normális sörtemagasság kétszerese a felvető- és a vetülékfonálnak, kicsit több vagy kevesebb lehet. Az egyenletes és tömör csomózás a szőnyeg ornamentikáját érvényre juttatja, rajzos lesz a szőnyeg, a laza és egyenetlen munka esetén a mintázat széteső.

Az elmondottakat figyelembe véve a takácsnők bérezése mindig alacsony volt, s tulajdonképpen ez a művészi munka megfizethetetlen.

A szőnyeg minőségét elsősorban a felhasznált nyersanyag határozza meg. A türkmén szőnyegek nyersanyaga túlnyomórészt birkagyapjú. Teve- vagy kecskeszört jóval kevesebbet használtak. Selymet és pamutot csak nagyon ritkán a csomózásnál. A kecskeszört esetenként birkagyapjúval keverték, de ez csak a felvetőfonal anyagát képezte. Értékes nyersanyag a teveször is, de ez főleg a finomabb kelmék (takarók és köpenyek) anyaga volt. Néha tettek teveszört a felvető- vagy a vetülékfonal anyagába is, mivel az ilyen fonál erősebb. O. Ponomarjev szerint a türkmének hagyományai nem engedték meg a teveszört olyan helyeken felhasználni, ahol az ember lábbal tapos. Ezért csomózásra pl. a szárik szőnyegtáskák ornamentikáinak kontúrozásánál és díszítésénél használták fel. Nem készíthettek belőle kenyérruhát, s ha nemezt csináltak, úgy a teveszört két réteg birkagyapjú közé rakták. Nemigen festették a teveszört, mivel félig-meddig szent állatnak tekintették. Végül Ponomarjev megjegyzi, hogy ezek a szokások nemcsak hiedelmek alapján keletkeztek, mert a teveszört festeni nagyon nehéz. A sárgásbarna színű teveszört bizonyos esetekben csomózásnál festés nélkül is felhasználhatták, mert aranyosan és lágyan csillogó, természetes színe kitűnő díszítőanyag.

A tevéket évente egyszer, tavasszal nyírják. Ez tulajdonképpen nem is nyírás, mert a teveszört enyhe dörzsöléssel szedik le a tevékről. Csak egyes testrészein kell nyírni, ahonnan nem hullik le. A birkákat évente kétszer nyírják, tavasszal (április végén — május elején) és ősszel (augusztus végén — szeptember elején). Az őszi nyírással ügykezni kell, hogy az állatok gyapja a tél beállta előtt újra kialakuljon.

Gyaptból készült pamutfonalat régen a türkmén törzsek felvetőnek nem alkalmazták, csak dekoratív anyagként a csomózásnál és az egyes mintázatok kialakításánál. A pamut fénytelen fehér színe és az anyag természetes alakíthatósága ezt lehetővé tette. Selymet és pamutot kevés mennyiségben használtak fel, s szinte kizárólag szőnyegtárgyak, pl. szőnyegtáskák készítésénél. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében is van néhány szép, régi XVIII. századi szalor és szárik selyemmel és pamuttal díszített szőnyegtáska. Ezek valószínűleg a Pendi-, illetve a Mervi-oázisban készültek. Csak a szalor, a szárik és néha a tekke törzs alkalmazott selymet és fehér színű pamutot készítményein.

A türkmén nők jól ismerték a selyem tiszta és erős fényét, nagyszerű díszítő tulajdonságát, mellyel a legfinomabb gyapjú sem kelhet versenyre. Mértékkel alkalmazták, egyes ornamentika hangsúlyozásánál, általában rózsaszín, illetve lila színben. A selyem felhasznált mennyisége a tárgyon mindig több, mint a fehér színű pamut. Tiszta selyemből a türkmének soha nem készítették szőnyeget, mert ez kezükben csak díszítőanyag volt, szőnyegek alapvető nyersanyagát a birkagyapjú képezte.

A nők legtöbbször a saját termésű birkagyapjút vagy a szomszédoktól vásárolt anyagot dolgozták fel,



esetenként vettek gyapjút az afgánoktól és perzsáktól is. A szőnyegek nyersanyagát a Türkmenisztánban honos durva, féldurva gyapjas vagy karakulbárány lehetőleg tavaszi nyírású gyapja szolgáltatta. (A tavaszi nyírású gyapjú finomabb, hosszabb és erősebb.) A türkmén nők a nyersanyag kiválasztásánál a legnagyobb gondossággal jártak el, mert ezen múltott, hogy milyen szőnyeget tudnak majd készíteni.

A takácsnők az erős, rugalmas, hosszú szálú, puha tapintású, világos színű és ragyogó fényű gyapjút kedvelték. A türkmén szőnyegek mindig a rendkívüli tartósság és az elnyúlhatatlanság jellemezte, lényeges volt tehát a gyapjú erőssége és nehezen szakíthatósága. Ha a szálak hosszúak, erősek és kevésbé gubancosak, úgy feldolgozása során több fonalat kaptak, és kevesebb került a hulladékba. Ez sem ment ugyan teljesen kárba, mert a fonál készítésére alkalmatlan rövid és gubancos szálakból nemezszőnyegek készíthetők.

A nyersanyag kiválasztásánál nagy jelentősége van a gyapjú színének, mert az egyöntetűen fehér, pontosabban csontszínű gyapjút könnyebben lehet bármilyen élénk színre megfesteni. Ha a nyersgyapjú színe világosszürke, vagy zavaros sötét színű, már nem festhető világos színre, csak esetleg sötétebbre. Az ilyen gyapjú festése során nem lehet ragyogó mély tűzű színes fonalakat kapni, ez is oka lehet annak, ha egyes keleti szőnyegek világosabb színárnyalatai tompa és szürkés színűek. A festetlen nyersgyapjú meleg és ragyogó fénye fontos tényező, mivel ez mutatja meg, hogy a gyapjú finom és kitűnően festhető, s ezt a belső csillogást a megfestett gyapjú is megtartja.

A szőnyeg készítése az előkészítő munkákkal kezdődik, ez a gyapjú kiválasztásával, mosásával, osztályozásával, kártolásával, fonásával és festéssel jár, s mindezt régen a türkmén nők maguk végezték el. A mosás és kártolás után a türkmén takácsnőknek egyszerű orsó segítségével kellett megfonni a szőnyeg teljes anyagát oly módon, hogy a fonál vastagsága egyenletesen egyforma legyen, mert ellenkező esetben a szőnyeg nem lesz egyenletes felépítésű. Háromféle vastagságú gyapjúfonál kell a szőnyeg készítéséhez. A felvető a legerősebb és a legvastagabb, mert ennek kell tartani a csomókat és elviselni a sok ütögetést a szőnyegcsomók tömörítésénél. A vetülékfonál valamivel vékonyabb, de azért ez is nehezen szakítható. A csomózásnál felhasznált fonál a legvékonyabb, mert itt az a követelmény, hogy a csomózás során finom kefésszerűen sörte képződjön. A sörte nek ellent kell állni a kopásnak és elhasználódásnak, ha a csomózásnál felhasznált fonál minősége nem megfelelő, úgy a szőnyegen foltok keletkeznek, a csomók kihullanak. A szőnyeg tartósságát a felvető és a vetülékfonál erős hálózata adja. Ez a ház áll ellent a szakításnak, mert a sörtefelület csak a szőnyeg művészi szépségét és finomságát biztosítja. Amíg a türkmén nők gyári készítésű fonalat nem kaptak, egy négyzetméter szőnyeg fonál-anyagának elkészítésére tizenöt napot is ráfordítottak, mivel a fonás művelete nagyon munkaigényes. A türkmén nők kézi munkával is nagyon finom és egyenletes vastagságú fonalakat készíthettek. Ez kivételesen odaadó munkát és tudást igényelt. Ilyen jó minőségű fonalat a többi közép-ázsiai népek nemigen tudtak készíteni, ezért a szőnyegek is durvább minőségűek.

Egy négyzetméter türkmén szőnyeg elkészítéséhez mosatlan birkagyapjúból nyolc–kilenc kg szükséges. Ez a mennyiség lehet hét kg is attól függően, hogy a gyapjú mennyire szennyezett. Kilenc kg mosatlan gyapjút véve alapul, ebből a tisztítás művelete után kb. három vagy négy kg mosott gyapjút kaptak. A többi por, szennyező és szősz. Egy négyzetméter szőnyegre a takácsnők felhasználtak három vagy négy kg tiszta gyapjút attól függően, hogy sűrűbben vagy valamivel ritkábban csomózza-e az adott szőnyeget. Ismét egy négyzetméter szőnyeg elkészítését véve alapul, ha négy kg gyapjúfonal felhasználásával számolunk, úgy felvetőre és vetülékre kb. egy kg anyag kell, esetleg valamivel több. Viszont csomózásra három kg-ot, az egész mennyiség 75%-át kell ráfordítani. A csomózásnál felhasznált fonalak jelentékeny része elvész, mivel egy négyzetméter

sörtefelület lenyírásánál kb. egy kg fonálanyag hulladékba kerül. Ezért a szőnyegcsomók lenyírásának tökéletesítése egyik problémája a szőnyeg gyártásnak. A fent leírt anyagfelhasználási adatok viszonylagosak, mert egy négyzetméter szőnyeget készíthettek a türkmén nők 2–2,5 kg gyapjúból is, de ez az arányokon mit sem változtatott.

A csomózás technikájának megállapítása is sokat segíthet egy adott türkmén szőnyeg fajtájának megállapításánál. Moskova és Morozova kutatónők könyvükben (1970. Taskent) megírták, hogy az egyes türkmén törzsekre a hagyományos csomózási technika (csomófajta) jellemző. A szalor törzs szőnyegkészítői mindig szenné csomózással készültek. A tekke törzs (legyen az akhal-tekke vagy mervi-tekke) szintén szenné csomózást alkalmaz szőnyegein és a csaudor törzs is. Viszont a szárik-türkmének mindig jordes csomózással dolgoznak és az erszári törzs is. A jomut-türkmének egyként használják a szenné és a jordes csomózást, sőt néha egy tárgyon kétféle csomózás is van. De azért a jomutoknál a szőnyegek túlnyomóan szenné technikával készültek.

#### *A szőnyegek gyapjúanyagának festése*

A szőnyeg anyagának helyes kiválasztása és feldolgozása után a másik lényeges művelet, a festés következik.

Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében levő türkmén szőnyegek természetes festőanyagokkal festett gyapjúból készültek. Egyetlen szőnyegen lehet csak észrevenni azt a zavaró színhatást, a szürkésen tompa és szintelen fátyolos árnyalatot, amelyet esetleg az anilinfestékek eredményeztek. (24. Tekke-türkmén engsi.) Érdekes módon ellensúlyozza ezeket a kevésbé tökéletes színeket a szőnyeg nagyszerű mintázata, a kitűnő gyapjúanyag és az ugyancsak kitűnő csomózás. Mindez azt mutatja, hogy a türkmén szőnyegek közül kiemelni az anilinnal festett darabokat nem olyan könnyű feladat. Egyébként a növényi anyagokból készített festékek felhasználása során is keletkezhetnek rossz színek abban az esetben, ha a pácolás nem volt elégséges, ha a festékkoldat nem volt kellően erős, illetve ha nem hagyták elégséges ideig a gyapjúanyagot a festékben.

A régi türkmén szőnyegek kiváltképpen tökéletes színeikkel vívják ki az emberek elismerését. A türkménknél elsőrendű színek a vörös és annak sokféle árnyalata, másodrendű színek a kék, zöld, barna, fehér, narancs és a fekete. A meleg, sötét tónusú vörös szín majdnem minden türkmén szőnyegen szinte hagyományosan kötelező. Ez az alapszín. Ehhez járulnak kiegészítőül a vörös különböző árnyalatai: a sötét meggyvörös vagy rubinvörös, a borvörös, az ökörvörös, a fahéjszínű barnászvörös, a lilászvörös, az élénk, de soha nem ríkióan harsány világosvörös. Kedvelt színek még a terrakotta, a bársonyoskék, a türkizkék vagy a türkizzöld. A sárga, a krémcsontszínű, a barna és a fekete inkább kiegészítő és kontúrszínek. A finom gyapjúból font fonalak festése tartós, a színek selymesen csillogóak, s bármilyen régi, kopott és szakadozott legyen a szőnyeg, nem fakul és a színe nem szürkül.

Ha csak a szőnyegek vizsgálgjuk, nehezen érthető meg, hogy a türkménknél miért a vörös és ennek különböző árnyalatai az alapvető színek. Türkmenisztánban járva minden idegennek feltűnik a türkmén nép fejlett színérzéke, mely a hazai talajon sok évszázad alatt alakult ki. Ennek mindennapos megnyilvánulási formája a színpompás és ma is élő népviselet. A nők közkedvelt ruházata a különböző árnyalatú sötétvörös, meggyvörös, bordó vagy málnaszín, ezt élénkíti mértékkel a világossárga vagy a fehér mintázat.

A parádés férfi ruházat is színes, s valószínű, hogy muzulmán hatásra alakult át részben feketére, illetve szürkére. Még a nők szigorú ritmusú és pazar mustarájú régi ékszerei is ezt a színességet szolgálják, mert a ruházat vörös háttéréből előnyösen villannak fel az ezüst ékszerek. Ezeket az életeli és tiszta örömet sugárzó



vörös színeket látva nem lehet másra gondolni, hogy ez a türkmén nép sikeres védekezése volt az őket körülvevő roppant nagy sivatagok szívét-lelket összeszorító szürkessárga homoktengere ellen. A vörös színek kedveltek, de azért az egyes törzsek között vannak eltérések. Az akhal-tekke és a mervi-tekke szőnyegek, de a ruházatra is elsősorban a meleg vörös színek a jellemzőek, a jomut-türkméneknél ez a színekultúra bordóvörös, azaz lilás-vörös árnyalatokban gazdag, s kiegészül a krémesfehér szín és a zöldes árnyalatok bőségebb használatával. Az erszári-besir szőnyegekénél a sárga, kék és zöld színek, viszont a Pendi-oázisban élő szárik-türkméneknél a lilaorgona, a sötét meggyszín, a szürkés és aranyosbarna teveször szín az uralkodó. Nagyon lényeges, hogy bár a türkmén textiliákon és szőnyegekben valóban csak hat, illetve kilenc színt találunk, mégis a színskála jóval gazdagabb, mert egy-egy színben belül legalább kettő, de néha nyolc–kilenc tónus is előfordul. A vörös színek összeharmonizáló kialakító aktív szerepe kiegyenlíti a színek közötti különbségeket és valósággal átmelegíti a hidegebb színeket.

A türkmén szőnyegekben alkalmazott színek száma legtöbbször csak hat, esetleg öt. Ez meglepően kevesnek tűnik, mivel a szőnyegek színeinek látványa nagyszerű. A türkmén szőnyegek színskálája mindig szolid volt, nem igényelt sokféle és sokszínű festéket. A szőnyegkészítményeiken hat, illetve kilenc színnel nemigen van több, kivételt ez alól főleg az amudarjai türkmének (erszári-besir) képeznek, ahol a színek száma ezt meghaladja. A türkmén nők ezzel a néhány különböző színű fonállal a színek kombinációk tömegét tudták előállítani. Igaz, a színek hatását és árnyalatgazdagságát az is növelte, hogy a fonalak festése még egy színben belül sem volt egyenletes és tökéletes. Ezért a szőnyegcsomók ollóval történő lenyírása után a szőnyeg felületén érdekes és a fény hatására változó üde színtoltok keletkeztek. A színes fonalak dőlése nyomán színvariációk láthatók a szőnyeg felületén.

A festőanyagok többsége Türkmenisztánban fellelhető növényi anyag volt. Kivételt képezett a kosenil (növénytetű szárított pora), melyet a türkmének málnaszínhez használtak, továbbá az indigó, mely a kék színt adta. Ez utóbbit Perzsiából vagy Indiából szereztek be, az afgán közvetítőkereskedők szállították Kabulból az indiai indigót Bokharába. A türkmén nők a XIX. század végéig, sőt egyes türkmén vidékeken még a XX. század első évtizedeiben is jól ismerték a sivatagos pusztákban és a hegyekben bőven megtalálható növényi festőanyagokat.

A legelterjedtebb és a legkedveltebb festékanyag a festőbuzér vadon termő porrá tört gyökere volt, melyet még a XX. század elején is használtak. Ezt egyébként Bokharában, Khivában, Szamarkandban és más közép-ázsiai vidékeken kertekben is termesztették és a XIX. század végéig sokat szállítottak belőle Oroszországba is. A festőbuzér a feldolgozástól függően sötét meggypiros, barnáspiros és világosvörös színárnyalatokat adott. Színezése tartós volt, ellenállt a napfénynek, az esőnek, a mosásnak és nem fakult ki. A nők gyűjtötték össze és dolgozták fel a festékek nyersanyagát. A tapasztaltabb idős asszonyok jól meg tudták különböztetni a fiatalabb és az öregebb festőbuzérgyökeret, az utóbbit jobban kedvelték, mert színező ereje nagyobb volt.

A türkmének sárga színt önállóan ritkán alkalmazták szőnyegeiken, csak segédszíneként az ornamentikák életkítéséhez. Kivételt ez alól az amudarjai és részben jomut-türkmének képeznek, akik szerették a sárgát önállóan alkalmazni. A vadon termő szarkaláb növény jól ismert sárga festőszere volt a gypjúnak és a selyemnek egész Közép-Ázsiában. Ezzel nagyon egyszerű volt a festés. A szárított vadnövény sárgára főzött és leszűrt oldatába rakták az előzőleg timsóv leben már pácolt fonalakat és az egésztest erősen felmelegítették. A festés befejeződött, ha az oldat elvesztette sárga színét. Ennek a festési eljárásnak nagy előnye volt, hogy utána nem kellett a megfestett fonalat hamulúg oldatában fixálni. A türkméneknél a sárga segédanyag is volt a zöld és narancsszín készítéséhez. Ha narancsszín akartak kapni,

úgy a sárgára már megfestett fonalakat festőbuzérral ismételtelen átfestették. A türkmének, mint a legtöbb nomád szőnyegkészítő nép, kedvelték a tiszta színeket, ritkábban keverték a festékeket, s csak az előbb említett zöld és sárga színeket állították elő színekombinációkkal.

A természetes festőanyagokkal való festési eljárás hosszadalmas volt és nagyon sok munkát követelt. A fonalakat a festésre a festékek felhasználása előtt elő kellett készíteni. A legelterjedtebb festés előtti páclé a timsóv víz volt, de használták dzsugar- (cirok-), árpa-, vagy búzalisztlevet is timsóval keverve. Az egyik vidéken a meleg, máshol a hideg pácolást-áztatást kedvelték.

A festőbuzérral történő festési eljárás során sokféle vörös színárnyalatot nagyon egyszerű módszerrel értek el. A gypjúnfonalakat már a pácolás során, majd később a festésnél különböző ideig hagyták benne az oldatban. A festést azzal lehetett irányítani, ha sűrűbb és erősebb vagy hígabb páclévet vagy festéket készítettek. Ez is különböző mélységű színárnyalatot adott. Leghosszabb időt a sötét meggyszín követelt, például a Pendi-oázisban Tahta-Bazar városka vidékén régen negyven napig tartották a fonalakat — időnként megforgatva — búzából és más anyagokból erjesztett hideg páclében. Majd ezután ballagófü főzetéből készült forró oldattal kiegészített páclébe rakták a fonalakat és alaposan megszórták festőbuzér porával. A fonalakat egy éjszakára benne hagyták a festékben, utána hideg vízben való öblögetés és napon való szárítás következett. (Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében is van egy nagyon szép szárik-türkmén szőnyegtáska, s ennek már-már feketébe hajló meggypiros színe a fenti festési eljárást példázza.) Az előbb leírt hosszadalmas pácolási, áztatási és festési eljárás nem volt ugyan általános, mégis a legtöbb helyen a pácolás öt, tíz, tizenöt és húsz napot vett általában igénybe. A festőbuzér oldatával történő festés általánosan egy napot igényelt.

A pác- és festőanyagot is szemre mérték. A festés időtartamát nagyon egyszerűen határozták meg, mert ha a festékből kivett fonalak színét nem találták megfelelőnek, még egy időre visszarakták a folyadékba, vagy még egy adag festéket tettek pótlólag az edénybe. Sok múlott a szőnyegkészítő személyes tapasztalatán, hogy felismeri-e azt az időpontot, amikor a festék már megfelelő.

A legtapasztaltabbak a festési eljárás után gondosan rögzítőszerkeket is alkalmaztak. Ezt leginkább növények vagy fák (eperfa) hamujának lúgából készítették. Hamulúgot nyerhettek a közép-ázsiai pusztákban vadon növő szakszaul cserje vagy fa anyagából is. Ez a nagyon hasznos faféleség törékeny anyagú, de rendkívül tömör (vízben elsüllyed), kitűnő tűzifa, mert kalóriaértéke 3600, fiatal ágait a tevék és a bányások eszik, a tiszta hamujából készített lúg nagyon jó fixálószer.

A leszűrt hamulúgot a festékből kivett, még nedves fonalakra öntötték, s egy ideig rajta hagyták, vagy néhány-szor csak megmerítették. Volt olyan módszer is, amikor a fixáló oldatban levő fonalakat felforralták, hogy a festék teljesen megkössön. Végül a mosás és a szárítás következett.

A türkmén takácsnőknél a pácolási, festési és fixálási eljárások nem képeztek szakmai titkot. Ez a mesterség mindenhol ismert volt és jellege szerint népművészet. A nők tudásukat családon és törzsen belül bárkivel szívesen megosztották. Más kérdés az egyéni tehetség, az ügyesség és a szakmai tapasztalat ügye, továbbá a szorgalom, mert ennek kétségtelenül nagy szerepe volt egyes szőnyegek művészi színvonalának elérésében. Ahol tíz- és tizezrek gyakorolták a szőnyegkészítés mesterségét, ott nemigen lehet szakmai titokról beszélni, legfeljebb a népben felgyűlemlett évszázados értékes szőnyegművészeti szakmai tapasztalatokról.

A fentebb leírt sok időt követelő, fárasztó pácolási és festési eljárás abban az időben volt elterjedve a türkméneknek, amikor még a nomád pásztorkodás vagy a fél-nomád állattenyésztő és földművelő életmód ezt még lehetővé tette. Ekkor a szőnyegek többségét nem eladásra, hanem saját szükségleteikre készítették. A türkmén szőnyegek iránti felfokozott kereslet a XIX. század végén bontakozott ki. Bokhara, Merv, Khiva és Ashabad



bazáaraiban tevékenykedő kereskedők minden mennyiséget készek voltak a türkmén készítményekből felvásárolni. Ám a közép-ázsiai városok forgalmas bazáaraiban nagyon sokféle társadalmi réteg izlésbeli igénye jelentkezett.

Ezeknek a piacon megfogalmazódott igényeknek és elvárásoknak túlnyomó része a türkmén nép szín- és formavilágától nagyon távol állt. A türkmén szőnyeg Oroszországban, Európában és az USA-ban mint egzotikus keleti holmi divatba jött. A korlátlan felvevőképességgel rendelkező piac egyre több és több szőnyeget követelt. A piac olyan szőnyegárut kért, mely gyorsan és olcsón készül, nagy mennyiségben és kevésbé munka- és időigényesen, ezenkívül világosabb színekben és nagy méretekben, valamint olyan mintázattal, amely kielégítette a vevők európaias ízlését.

Az évszázados hagyományos festési eljárással és a növényi festőanyagokból világosabb színeket kapni nem lehetett, régi módszerekkel nem lehetett gyorsan dolgozni és a fárasztó munkát sem fizették meg. Az idegeneknek végzett nehéz munka nem hatott ösztönzően, hiszen most már a türkmén nők az esetek többségében nem a saját családjuk részére készítették a szőnyeget.

A türkmén nők az 1870-es évektől kezdve már nagyon sok helyen anilinfestékeket használtak. A szőnyegkészítőnőket vonzotta a gyorsaság, az olcsóság és a könnyebb felhasználhatóság mellett az is, hogy ily módon is megpróbálták világosabb és fénylőbb színeket kapni. Az anilinfestékek használatának következményei nagyon gyorsan jelentkeztek, s a közép-ázsiai városok szőnyegpiacain feltűntek a fátyolos, zavaros, tompa és élettelen színű, hideg és fénytelen vagy harsogóan rikító színű silány szőnyegek. A kék, a zöld és a sárga szín árulja el leginkább, hogy a szőnyeg már nem a régi festési eljárással készült. Legtöbbbet szenvedtek az anilintól a jomut, a csaudor és az erszári törzsek készítményei. A szalorok és a tekkék is alkalmazták, de főként a világosabb színek festésénél, emellett azonban használták régi jó festőanyagokat is. A XX. század elején a rossz minőségű vegyifestékek használata a türkmén aulokban (falvakban) már általános volt. Az 1920–30-as években már csak néhány távoli és eldugottabb faluban, elsősorban az idősebb nők értettek a régi és bevált festési receptek felhasználásához. Érdekes kettősség is előfordult, ha a család a saját szükségletére, ajándékba vagy kelengyébe készített szőnyeget, úgy ezt régi receptek és a régi szép minták alapján végezték, viszont a piacra rikító színű árut vittek.

Az indigóval való festést tapasztalt iparosok műhelyekben végezték, mert ezt házilag alig lehetett megoldani. Azonban vannak adatok arról is, hogy egynémely vidéken a nomád türkmének is jól bántak az indigóval. A bokharai zsidó kékfestőiparosok híresei és megbízhatóak voltak Közép-Ázsiában. Műhelyeik voltak nemcsak Bokharában, hanem más nagyobb közép-ázsiai városokban, sőt a khivai kánságban is. A türkmén nők nagyon ragaszkodtak a kiváló indiai vagy perzsa származású indigóval történő festéshez, mert az ezzel festett kék és türkizzöld (kékeszöld) színű fonalak színei nagyon szépek és rendkívül tartósak voltak. Ezért, ha kellett, Türkmenistán áthaladó karavánok segítségével küldték el a nyers és festetlen gyapjúfonalakat megfesteni Bokharába, Khivába, Perzsiába vagy esetleg Indiába.

Ha házilag festettek indigóval, abban az esetben a nehezen oldódó indigófestéket apró zsákokká tették és ballagófi vagy selyemmályva, esetleg egyéb növény meleg hamulúgijába rakták, hogy feloldódjon. Használták erre a célra savanykás erjesztett kovászlevet is, hamuzzsírral kiegészítve.

A gyapjúfonalkötegeket az így előállított hideg indigóoldatba rakták és attól függően, hogy milyen mélységű kék színt óhajtottak elérni, bennehagyták egy vagy tíz napig. Zöld színű fonalakat kaptak, ha a már sárgára megfestett fonalakat indigóval újra átfestették. Indigóval történő festés előtt nem mindig pácolták.

A kosenil festékekkel sokféle színárnyalatot lehet kapni, de a türkmének ezzel csak málnaszínt készítettek. Ha rézüstben festettek, úgy tiszta és szép színt kaptak.

Ha öntöttvas fazekat használtak, csak zavaros barna szín keletkezett, mert itt már nem kívánt vegyi hatások is jelentkeztek. A festés nagyon egyszerűen történt. A porrá tört festéket és a fonalakat forró vízbe rakták, s addig főzték, amíg az oldat színtelenné vált. Ezután a fonalakat még egy ideig az oldatban hagyták, majd hideg vízben mosták és szárították. Elterjedt módszer volt, hogy a fonalakat először vörösrre festették, majd kosenillel újra átfestették, hogy szép és hamvas, mély tűzű színeket kapjanak. Ezt az eljárást esetleg megfordítva is alkalmazták. A kosenil használata nem volt általánosan elterjedt Türkmenisztánban, s az amudarjai türkmén nők szerint régen a kosenilt nem ismerték.

A szőnyeg mintázatahoz szükséges fekete színű gyapjúfonalakat lehetőleg fekete színű bárányok gyapjából fonták, ha ilyen nem volt kéznél, abban az esetben sűrű fekete színű gyapjút festettek gubacs vagy más cserzőanyag és vasgálic segítségével feketére. A természetes barna, csontszínű (krémszerű) birka gyapjú szolgáltatotta a fenti színeket. A türkmének is ismerték a gránátalma kérgének sárgára színező képességét és azt, hogy a zölddió barna színt ad.

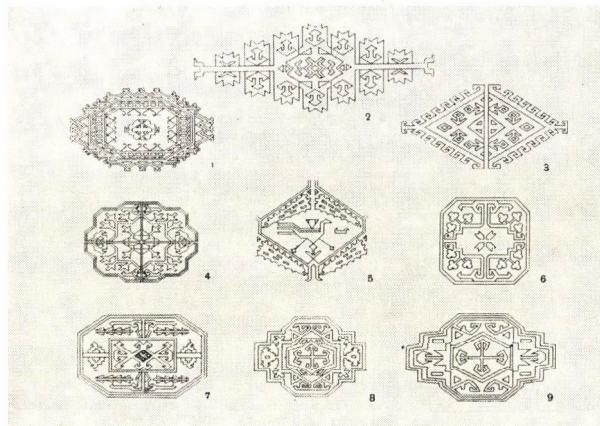
*A türkmén szőnyegek osztályozása.  
A göl szerepe az ornamentikában*

A türkmén szőnyegek osztályozásának kérdése szoros összefüggésben van a szőnyegek megcsodálható ornamentikákkal, mert a színek mellett az ornamentikának van a legnagyobb szerepe a szőnyegek művészi felépítésében.

A szőnyegkészítményeket lehet osztályozni technikájuk alapján (pl. szövött vagy csomózott), a formájuk, azaz rendeltetésük alapján (pl. szőnyeg, jurtaajtóra való függöny vagy nyeregtáska stb.), továbbá ornamentikájuk, azaz művészi stílusuk alapján. Ez utóbbi osztályozás szoros összefüggésben van azzal a törzsszel, amelyik a szőnyeget készítette.

Azt már említettük, hogy a kereskedelmi elnevezések (pl. közép-ázsiai nomád szőnyeg vagy bokhara szőnyeg stb.) pontatlanok és formálisak. Ezért a tudományos osztályozása a türkmén szőnyegeknek csakis törzsi vagy területi felosztás alapján mehet végbe. Az első esetben a technikai és művészi sajátosságok alapján dönthető el, hogy az adott szőnyeget melyik türkmén törzs készítette (pl. szalor- vagy szárik-türkmén a kérdéses szőnyegkészítmény, a technikai és kivitelezési sajátosságok vizsgálatának mellőzése sok tévedés forrása lehet, mivel egyes mintázatokat különböző csomózással mindkét törzs egyformán alkalmazott).

A másik osztályozási eljárásnál az illető vidék földrajzi megjelölését kell használni, ahol a szőnyeg keletkezett (pl. Besir, Csarsanga vagy Burdaluk faluban készült a szőnyeg). A területi földrajzi osztályozást azette szükségessé, hogy egyes vidékeken a lakosság et-



VII. Göl-minták



nikai összetétele annyira átalakult, hogy a szőnyegeknek egyes törzsekhez való kapcsolása megnehezült.

A türkmén szőnyegek osztályozását a XX. század elején A. A. Bogoljubov kezdte el. Elsőként mutatott rá arra, hogy a szőnyeg történelmi dokumentum s hogy az egyes ornamentika-mintázatok szorosan egy-egy türkmén törzshöz tartoznak. Ezen az alapon három nagyobb törzsi szőnyegcsoportot alakított ki: szalor, jomut és erszári, s ezekhez kapcsolta a többi törzs szőnyegeit. Ez az osztályozás minden érdeme mellett formális volt, mert a szőnyegeken látható ornamentelek jelentésével nem foglalkozott. A. A. Szemenov és különösen Sz. M. Dudin elmélyítette ezt a kutatómunkát, s Dudin a türkmén szőnyeg mellett hangsúlyozta az üzbég, a kirgiz, és más közép-ázsiai népek szőnyegművességének eredményeit is.

A közép-ázsiai szőnyegek mai modern osztályozása V. G. Moskova és A. Sz. Morozova, valamint más szovjet tudósok nevéhez fűződik. (Különösen nagy érdemeket szerzett a váratlanul elhalálozott V. G. Moskova, aki egész életét a közép-ázsiai szőnyegek kutatásának szentelte. Elsőként igyekezett választ adni a sokáig rejtélyesnek tartott türkmén ornamentikák jelentéstartalmára és társaival együtt megteremtette a türkmén, továbbá a közép-ázsiai szőnyegek osztályozási rendszerét. Kutatótársa, A. Sz. Morozova rendezte sajtó alá híressé vált könyvüket, s ez az alapvető munka kézikönyve a közép-ázsiai szőnyegművességnek.)

A türkmén szőnyegek kivételes szépségű mintázata nagyon sok kutatót, köztük magyarokat is foglalkoztatott. Mindenkinek feltűnt, hogy ezek a ritmikusan ismétlődő ornamentikák pontosak, szabatosak és geometrikus jellegűek. Azonban nem a hideg számítás vészegény termékei, hanem ősi forrásból táplálkozó hagyományos népművészeti mintázatok. Felyinczi Takáts Zoltán, a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum első igazgatója, az 1935-ben megjelent Művészeti Lexikonban ismertette a türkmén szőnyegek megemléztét, hogy a legteljesebben a szalorok dolgoztak. Ezek örökségét vették át a szárikok, majd a tekke-türkmének. S ő is hangsúlyozza, hogy a türkmén szőnyegek rajzának alapformái nagyon régiek, kiemeli, hogy a türkmének nagyon ragaszkodnak az ősi hagyományokhoz, az ősi rajzhoz.

Jajczayné, Kanyó Erzsébet 1937-ben megjelent szőnyegkönyvben költői szavakkal mutatja be a közép-ázsiai szőnyegek ornamentikáit, megjegyezve róluk, hogy pontos és szigorú rajzuk ütemes versekre emlékeztetnek, szigorúan dekoratívak, s a türkmének jellegzetes medallionszerű ornamentikáját „szalori rózsának” nevezte. Ez a szőnyeg szakkönyvekben már állítólag 1917 előtt ismert szak kifejezés — „szalori róza” — hangzása szerint nagyon szép, de nem pontos és nem tudományos. Ezért nem is adhat magyarázatot a türkmén szőnyegek ornamentikáinak keletkezésére és jelentésére vonatkozólag. A kutatás kezdeti stádiumában a magyar és külföldi specialisták formálisan és tévesen értelmezve a türkmén ornamentikát, az érdekes rajzolatú mintázatokat a híres régi türkmén szalor törzs neve után nevezték el „szalori rózsának”. A türkmén ornamentikák közül számunkra a legfontosabbak a különböző és nagyon érdekes kompozíciójú göl-ök (medallionok), amelyek a nagy szőnyegek díszítik, mivel ennek adták a „szalori róza” nevet.

A gül a róza neve, a göl pedig a türkmén szőnyegkészítőnek értelmezésében egyszerűen mintát, pontosabban az adott türkmén törzsre jellemző mintázatot, azaz ornamentikát jelent. Valószínűleg e két szót és értelmét tévesztették össze, bár ma is vannak, akik megmaradtak nézeteik mellett, vagy nem ismerik az újabb szakirodalmat és a gült és a gölt, a rózsát és a mintázatot, azaz az ornamentikát összekeverik. (A szőnyegkutatók közül néhányan a gölt minden tartalmat nélkülöző, számítóan megszerkesztett — virágokból, illetve növényekből — kialakított mintának vélik.)

E fontos kérdésben lassan nézetegység alakul ki az európai, az amerikai és a szovjet kutatók között. Abban már teljes az egyetértés, hogy a türkmén szőnyegekben látható gölök — ornamentikák — alapján, azaz

az egyes türkmén törzsekre jellemző gölök alapján osztályozzák a türkmén szőnyegkészítményeket. Ezek szerint van: szalor, szárik, tekke, erszári, jomut, csaudor, ogurdzsali, igdir, arabcsi, kizil-ajak (göl) mintázatú szőnyeg. (Ezek mellett még néhány kisebb türkmén törzs gölje, azaz mintázata is létezik.) Vannak azonban olyan szőnyegkutatók is, akik a türkmén szőnyegek törzsi osztályozási rendszerét elfogadják, de úgy vélik, hogy a göl és a gül terminusok felcserélésének vagy egybefolyásának nincs jelentősége. Szerintük a gülből, azaz a rózsából vagy virágnévből — mivel ennek díszítmény jelentése is van — keletkezhetett a göl, azaz a mintázat kifejezés is. Ezek a kutatók abból indulnak ki, hogy a gölök, azaz a mintázatok szinte kivétel nélkül növényi jellegűek. Ezt az elképzelést látszatra alátámasztja, hogy a türkmén szőnyegekben látható törzsi mintázatok (gölök) minden mértaniasságuk ellenére is inkább növényi jellegűek, nehezebben tétélezzük fel róluk, hogy élőlényeket (madarakat) ábrázoltak. Ez azonban, mint később kiderül, csak látszat, és a geometrizálódott növényi ornamentika magában rejtje a régi törzsi mintázat elemeit, amelyben a ragadozó madaraknak jelentékeny helyük volt.

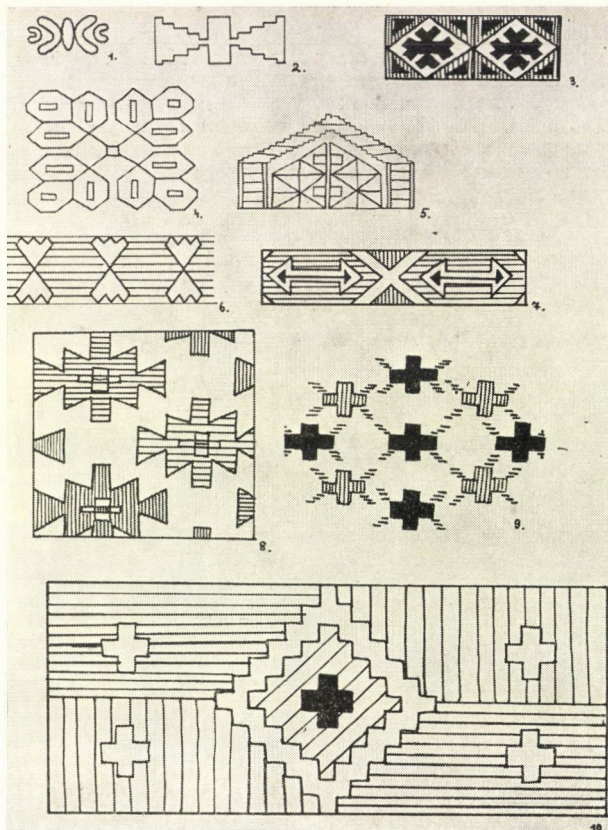
A türkmén törzsek által alkalmazott gölök eredetének és jelentésének, továbbá ezen ornamentikák szőnyegekben történet felhasználásának logikus magyarázatát először 1946-ban megjelent tanulmányában, majd 1970-ben Taskentben kiadott posztumusz könyvében fejtette ki V. G. Moskova, illetve kutatótársa, A. Sz. Morozova. A neves kutató 1952-ben bekövetkezett haláláig közel ezer darab közép-ázsiai szőnyeget tanulmányozott át, írt le és határozott meg. Kitűnően ismerte a szőnyegek gyapjúanyagát és annak tulajdonságait, a növényi és más festékanyagok készítését, a nomádok festési receptjeit, a szőnyegkészítés technológiáját, a türkmén törzsek történelmét, népi iparművészetét és mindennapos életét. E széles körű ismeretek birtokában és a közép-ázsiai múzeumi gyűjteménnyel tanulmányozása után tárhatta fel teljes bizonyossággal, hogy a nomád türkmén törzsek szőnyegein megcsodált göl-minták tulajdonképpen a valaha pásztorkodást űző türkmén törzsek címerszerű, önálló törzsi emblémái, azaz a törzs jelképei, totemjei, melyet a törzs tagjai egyezményes jelként használtak.

A türkmén szőnyegekben azonban nemcsak a figyelmet rögtön felkeltő, jellegzetes, egy-egy törzshöz kapcsolódó göl-mintázatok láthatók, hanem egyéb ornamentikák is, s röviden ezekről is szólnunk kell.

A szovjet kutatók analízálták ezeket az ornamentikákat, a hozzájuk fűződő népi elnevezéseket és értelmezéseket. Az ornamentikák kutatása során abból indultak ki, hogy a szőnyegkészítőket nagymértékben befolyásolják az őket körülvevő világ dolgai, vallásos és babonás hiedelmei a természet és társadalom tényei. Számoltak azzal is, hogy az ornamentális ábrázolások az eredetitől, az elsődlegestől úgy eltávolodtak, annyira átalakultak és elfelejtődtek, hogy az első mintázatra rátalálni nem is lehet. Egyébként is a szőnyegkészítési technikai folyamatában a mintázatok szakadatlan átalakuláson mennek át, számtalan variáns keletkezhet, mely az első alakra és formára már alig hasonlít. A szőnyegornamentikák átalakulása során — és ez a folyamat évszázadokon át tart — az ornamentika-készlet szakadatlanul egyszerűsödik, egyre művészebb és kiérleltebb lesz, s minden felesleges és minden másodrendű mintarészlet lassan eltűnik.

A kutatók felhasználták a szőnyegkészítő asszonyok ornamentikáira és a jellegzetes törzsi mintázatokra (a gölökre) vonatkozó részletes megjegyzéseit és elnevezéseit. Egybevetették az ornamentikaanyaggal, a történelmi és etnográfiai adatokkal, természetesen kritikusan átvizsgálva és ellenőrizve a népi elnevezéseket és az adott kérdéshez tapadó véleményeket. A fáradozást siker koronázta, mert a türkmén takácsnők felvilágosítása nyomán egész sorát sikerült megállapítani azoknak az ornamentikáknak, amelyeket a népi hiedelem a régi társadalomban szentnek vagy mágikus erejűnek tartott. Például szentnek vélték egy érdekes ornamentális





#### VIII. Talizmán minták:

1. Amulett minta, előfordul szövött, gyermek- és halottat vivő szőnyegeken (güljajdju)
2. Talizmán, rendszerint a szőnyeg keretén látható (dagdan)
3. Erszári talizmán
4. „Kölyökkutya talpa” nevű szalor talizmán. Engszi szőnyegek hagyományos dísz
5. „Mihráb” nevet viselő talizmán. Engszi-minta
- 6—7—8. Talizmánok
9. Jomut amulett (güljajdju)
10. Erszári talizmán

kompozíciót, mely rombuszhoz hasonló medaillon formába elhelyezett kilenc tömzsi keresztből áll. Ezzel díszítették a halotti szőnyeget, a szövött palaszterítőket és a gyermekszőnyeget is.

Egy másik amulett minta, melynek ígész és óvó erejében valaha hittek a régi Türkmenisztánban, majdnem minden szőnyegen megtalálható. Ez egyszerűbb formában csak egy háromszög alakú mintázat, de vannak bonyolultabb variánsai is, például két hegyes szögű háromszög és közöttük egy pálcikaszerű minta. Ezek a talizmánmintázatok majdnem minden szőnyegen előfordulnak, amit maguk részére készítettek, s ezeket a mintázatokat a szőnyeg keretébe csomózzák be mint a bordűr egyik fontos díszítő elemét.

Nagyon sok régi kultikus és babonás képzet tapad a jurtaajtó bejáratát képező szőnyeghez, az engszihez is. Ilyen például a „kölyökkutya talpnyoma” nevet viselő engszi minta, melyet szentnek vélték. A türkmének a kutyát, mint általában a pásztorkodó népek, nagyon megbecsülték, de hasonlóan megbecsülik a kirgizek is. Az engszikén előforduló „mihráb” motívumnak a türkmének szemében bűvös és óvó szerepe van, s ezt a díszítőmotívumot nem tekintik inaszőnyeg-mintázatnak.

Mielőtt a türkmén szőnyegornamentikában legfontosabb helyet betöltő gölök szerepére részletesebben rátérnénk, meg kell említeni, hogy a türkmén szőnyeg-

ornamentikákat a következő csoportokra szokás felosztani: állatok alakját őrző mintázatokra, ezek legtöbbször madarak vagy egyéb állatok testének formái, tollazata, szárva, lába stb; növények és fák stilizált része, levelek, ágak, indák, virágok stb; talizmánok és szentnek tartott jelek és minták; különböző törzsi jelek, pl. tamgák, azaz pecsétek és jelzések; asztrális és földrajzi motívumok, hold, csillagok, hegyek, patakok; ezenkívül a szőnyegkészítésnél nélkülözhetetlen kiegészítő motívumok, pl. sávok, csíkok és egyéb geometrikus elemek, amelyek segítenek kitölteni a szőnyeg felületét.

A türkmének nagyon ritkán készítettek olyan szőnyeget, ahol jeleneteket ábrázolnak. Néha egy-egy szőnyegkészítményen lehet látni a sivatagban baktató tevékaravánt, valószínűleg lakodalmi menet, vagy vadászokat, esetleg lovass csapatot, a régi engszikén jurtákat és a jurták körül állatokat.

Hangoztattuk, hogy a türkmén ornametikában milyen fontos szerepe van a gölnek. Azt is említettük, hogy a türkmén szőnyegkészítőnk felfogásában a göl-minta egy-egy adott törzshöz szorosan kapcsolódó törzsi emblémát jelent. Ezt azzal kell kiegészíteni, hogy a türkmének ma is pontosan felismerik és tudják, hogy az egyes göl-minták melyik törzshöz tartoznak, és minden türkmén törzsnek megvan a maga sajátos szőnyegmintakincse.

A hagyományos türkmén göl formájára nézve nem más, mint egy szabályos és érdekes formai megoldású szép medaillon. Legtöbbször nyolcszögű vagy rombusz formájú és e mintázat belső mezejét érdekes rajzolat tölti ki. A gölök a téglalap alakú szőnyegek tükrében úgy helyezkednek el, hogy kisebb és nagyobb változataik felváltva követik egymást. Például a tekke-türkmén szőnyegekben a pompás göl-minták vízszintes sorokban helyezkednek el. Egy-egy sorban három, négy, esetleg öt gölt, s egy-egy szőnyegen kilenc vagy tíz sort találunk. A nagy gölöket kiegészítik a sorok között ugyancsak ritmikus elhelyezett mellékgölök, amelyek szintén az adott törzs tipikus mintakészletéhez tartoznak. Például a tekke-türkmének híres mellék-gölje a „csemce-göl”, azaz „kanalas minta”. A jomut-türkmén törzs kedvelte az átlós sorokban való elrendezést, míg az erszári törzs szintén a tekke-türkménhez hasonló vízszintes sorokban való megoldást részesítette előnyben. A szőnyeg formája és a mintázata mindig összhangban van. A nagyméretű szőnyegek tükrében a nagyobb formátumú gölök a kihangsúlyozottak, a bordűrben viszont az arányosan kisebb motívumok. Kisebb szőnyegeknél a bordűr érvényesül jobban és a szőnyeg tükrén esetleg csak egy kompozíció van.

Ugyanez vonatkozik a szőnyegtáskákra és egyéb készítményekre is. Jóllehet a türkmén szőnyegek ornametikái geometrikus jellegűek, s ezt még csak felfokozza a türkmén szőnyegek jellemző rendkívüli pontos és világos szerkesztés, a szőnyegek mégsem keltenek gépies és hidegen művészi hatáskeresésre számító benyomást, mert az ornametikaik teljes összhangban vannak az adott szőnyeg formájával.

Régen a jellegzetes törzsi göl-mintákat csak a legfontosabbnak tartott nagyobb szőnyegekben alkalmazták. Ezt a régi szokást a mai napig szigorúan megtartották a tekke és erszári törzs szőnyegkészítői. A göl-mintázatok szívós fennmaradásának okát a kutatók azzal magyarázzák, hogy az alapvető törzsi mintázatok (a gölök) a törzshöz tartozók számára kifejeztek valamit, amit csak a beavatottak értettek. Ez a jelkép a törzsi egység, az összetartozás és az idegen törzsektől való elkülönülés világos jele volt.

Igaz, hogy a közös türkmén tradíciókban rejlő stílusbeli hasonlóságot és rokonságot majdnem mindegyik türkmén szőnyegfajta között meg lehet látni. Ez a közös eredet és a türkmén törzsek között mindig is fennálló kapcsolatokra utal, mert nemcsak merev törzsi elzárkózás volt, hanem szorosabb kapcsolatok és törzsi együttélés is.

Ahol a türkmén törzseknek sikerült az önállóságukat, a törzs területét és kulturális tradícióit megőrizni, ott a szőnyegek göl-mintázatai is úgyszólván változatlanul



fennmaradtak. Ilyen változatlanul fennmaradt ornamentális mintázatnak kell tekinteni a szalor gölt, a tekke gölt és más mintázatokat. Azok a türkmén törzsek, amelyek elvesztették függetlenségüket és törzsi tradícióikat, ott a jellegzetes törzsi ornamentikák is részben vagy teljes egészében feloldódtak és jelentős változáson mentek át, más népek díszítményeivel összekeveredtek. Például az erszári türkmének három évszázadon át éltek a bokharai kánok uralma alatt és ez a tény ennek a vidéknek rendkívüli vegyes összetételű mintáin meg is látszik. Ugyanezt mondhatjuk el a csaudor-türkmén törzsről is, akik szintén nagyon sok idegen díszítőelemet átvettek, bár sajátjuk egy részét is megőrizték.

A kisebb szőnyegdíszítmények még több változáson mentek át, például a különböző szőnyegtáskák. A takácsnőket úgy látszik ebben az esetben nem kötötték annyira a törzsi hagyományok, mint a nagy szőnyegek esetében. Ezért ezeken a kisebb tárgyakon a mintázat meghatározásánál számolni kell az idegenből jött ornamentika-átvételekkel, továbbá a türkmén nők új díszítményeket teremtő alkotó kezdeményezésével is. Számításba kell venni azt is, hogy a XIX. század végétől kezdve a kereskedelem egyre több szőnyeget követelt. A türkmén nők a piac hatására a legkülönbözőbb ornamentikákat csomóztak be a megrendelésre készült és a bazárban eladásra kerülő készítményekbe.

A törzsi társadalmi szervezet széthullása azt eredményezte, hogy a korábban csak a nagy szőnyegeken alkalmazott gölok megjelentek a kisebb szőnyegtárgyakon is, tehát ezek a gölok másodrendűvé váltak. Például a jomut törzs emblematiszus mintázatát, a kepsze-gölt (rácsos minta) és a dirnak-gölt (karmos minta) régen a szőnyegtáskákon nem alkalmazták, csak későbbi időkben, valószínűleg a kisebb szőnyegtárgyak iránti nagy piaci kereslet hatására. A tekke és szárik törzs által a XIX. század közepén legyőzött híres régi szalor-türkmén törzs mintakincse is másodrendűvé vált. Egyáltalán nem kallódott el, mert a szalorok szőnyegeivel együtt átnemt a győzők birtokába, akik nemcsak a legelőkről szorították ki a meggyöngyült szalor törzset, hanem értékeiket is kisajátították, sőt egy időre állítólag a szőnyegkészítéstől is eltiltották a szalorokat, akik ezután csak gyékényt készíthettek maguknak. A szárik-türkmének elkezdtek a híres szalor-gölt valamelyest átalakítani és megújított formában a nagyobb szőnyegtáskáikon felhasználni, sőt a göl régi elnevezését is megtartották.

A szalor törzs a szőnyegkészítéssel felhagyott, de másodrendűvé vált mintakincsük ott van az őket legyőző tekkék és szárikok szőnyegtermékeiben. Mindez természetesen nem véletlen. A szalorok kivételes gazdasági és hatalmi helyzetben voltak a régi Türkmenisztánban. Őket tekintették a legrégibb és a legnemesebb türkmén törzsnek, akik évszázadokon át megtartották arisztokratikus pozíciójukat. Tulajdonképpen őket tekintik a türkmén szőnyegművészet megteremtőinek, akiknek szín-, forma- és mintakincse példaként állt a többi türkmén törzs előtt.

A türkmén törzsi mintázatokat, a göloket, szokás még felosztani „élő” és „holt” gölokre. Élőnek tartják a tekkék, az erszáriak, a jomutok és a szárikok göljeit, mert ezeket az illető türkmén törzsek ma is alkalmazzák szőnyegeiken, s úgy viszonyulnak ezekhez az ornamentikákhoz, mint a törzs címerszerű mintázatához. A holt göl elnevezés azt jelenti, hogy az adott törzsek felhagytak a szőnyegkészítéssel, mivel törzsi társadalmi szervezetük széthullott. V. G. Moszkova példaként említi meg, hogy valószínűleg nem tűnt el nyomtalanul a XI–XIV. században vezető szerepet játszott oguz törzs mintakészlete sem és könnyen lehetséges, hogy ezek a mintázatok az ázsiai szőnyegek díszítményein idővel azonosíthatók lesznek. A kisebb, főleg a család részére készített szőnyegtárgyakon, kiváltképpen a díszes esküvői jomut tevetakarókon sok régi mintázat van. Például egy nagyon régi ilyen esküvői jomut tevetakarón a medaillon közepében érdekes madárábrázolás van, feltehetőleg, hogy ez is valaha élő göl volt.

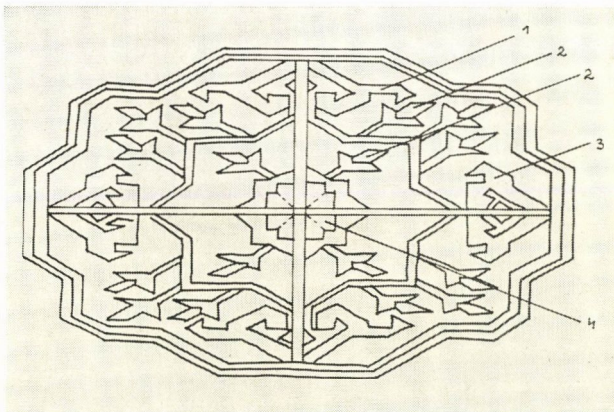
Hangsúlyozandó, hogy az egyes törzsekhez kapcsolódó ornamentikák, illetve gölok rendkívüli szívósan fennmaradtak, megtartják ősi formáikat, megvan bennük az állandóság és a lassú változás is, miközben a törzs megőrzi a szőnyegek mintázatában a legfontosabb díszítőelemeket. Különösen jó példát szolgáltatnak erre nézve a nagyobb méretű szőnyegek, ahol egyes türkmén törzsek leginkább jellemző mintázatok alapján véve megmaradtak. A türkmén nép törzsi felosztását követve, a következő ősi göl-mintázatok vannak:

|                      |  |
|----------------------|--|
| szalor-türkmén göl   | — azaz szalor minta  |
| szárik-türkmén göl   | — azaz szárik minta  |
| tekke-türkmén göl    | — azaz tekke minta   |
| erszári-türkmén göl  | — azaz erszári minta, ezenkívül a „temirdzsín göl”, azaz „vas minta”                                     |
| jomut-türkmén gölok  | — illetve jomut minták a „kepsze göl”, azaz rácsos minta, a „dirnak göl”, azaz karmos minta              |
| csaudor-türkmén göl  | — illetve csaudor minta, az „ortmen” vagy „ertmen” nevű minta, értelmezése: „befedett” vagy „díszített”, |
| arabacsi-türkmén göl | — a „Tauk Nuszka” minta, azaz „Tyúk minta”.  |

A nagyobb törzsek között élő és a törzsi önállóságukat elvesztett kisebb türkmén törzsek maradványai, például az igdir, az imreli, a nuhurli, az ali-eli és más törzscsoportok a jomut- és a tekke-türkmén törzsek mintáit alkalmazzák szőnyegeiken.

Ezek után kíséreljük meg elemezni az egyes szőnyegek göljeiben, azaz medaillonjaiban látható mintázatokat. Ha megpróbáljuk végigkísérni a legismertebb tekke göl kialakulását és kikutatni a szép formájú medaillonban levő díszítő motívumok lehetséges eredetét, úgy elég bonyolult kép tárul elénk.

A türkmén takácsnők elnevezései szerint a híres tekke göl „sasláb” vagy „madárláb”, „csipő (megcsípte a madár)”, „vaddisznóorr és gyapotburok” motívumokból áll. A türkmén szőnyegkészítőnők nemzedékre átöröklődő szóhagyománya megőrizte egy részét a göl belső részét kitöltő rajz értelmezésének. A „sasláb” vagy „madárláb” és a „csipő” vagy „harapó” nevet viselő motívumok valószínűleg az ősi totemállatot (ragadozó madarat) ábrázolhatják. A türkmének a szőnyegeiken szívesen ábrázolták az egyes állatokra leginkább jellemző testrészeket, így azután van lóláb, lúd-láb, bárányszarv, kölyökkutya talpa, madár karma, szárnál füle, tevetalp és sok egyéb ilyen minta. A „vaddisznóorr” motívum talán az iszlám hódítás előtti időből való, amikor még a disznó nem volt lenézett és meg-



IX. Tekke-türkmén göl-mintázat részei



vetett állat Közép-Ázsiában. A „gyapotburok” nevet viselő motívum (növényi stilizáció) a legkérdésesebb, vagy e motívumhoz tapadt kései elnevezés, mert az sem kizárt dolog, hogy ez az érdekes motívum egy madár növényi ornamentikává átalakult alakját őrzi. Ezt megerősíti az, hogy a türkméneknél a gyapot csak a múlt század végén terjedt el. Igaz, előbb is megismerhették, mert már a középkorban fejlett volt a gyapottermesztés és a selyemtermelés a letelepült közép-ázsiai lakosság körében. A fent leírt bonyolult gölmintázatot mesteri módon alakították ki a vörös, a sötétkék és a festetlen birkagyapjú színeiből, de ebben a mintázatban már alig emlékeztet valami a valóságos dolgokra.

A tekke göl alapvető kompozíciós elemei a madarak és más élőlények, továbbá a növények kombinációja. Igaz, mindez ma már sokkal jobban hasonlít valamiféle növényi stilizációra, mint madarakra. Nem kell hozzá azonban nagy képzelőerő, ha ezeket az ornamentikákat szemléljük, hogy a tekke gölben is és a legtöbb törzsi-gölben felidéződjön a repülés, a madarak suhanó szárnyának és testformájának egyre inkább leegyszerűsödött rajza. Például az erszári törzs gölje lassan átalakult és végül virág alakot öltött, bár elsődleges formája még madár volt. Szerencsére fennmaradt régi erszári madaras mintázatu szőnyeg, de ennél még értékeesebb az átmenetet bemutató szárik gölök, ahol a madarak még ugyan felismerhetők, de már a geometrikus stilizáció utolsó fokán állnak és testalakzatuk hegyesszögű háromszögekből áll. A csaudor-türkmének régi törzsi gölje az „ortmen” vagy „ertmen” befedett vagy díszített szintén nem más, mint növények és madarak érdekes ötvöze. E mintázat elnevezését eddig még nem sikerült megfejteni. A szőnyegkészítőnek „befedett”-nek hívják, s ez olyan díszítőmotívumra utal, amellyel a takarókat vagy a köpenyeket ékesítették. Ebben az ornamentikában a két kiterjesztett szárnyú madár rajzolata és a hétszirmú virág elég jól kivehető. Az arabacsi törzs (ezek egyébként rokonságban vannak a csaudorokkal) mintázatában is találkozunk madarakkal, a neve a „Tauk Nuszka” (vagy „Tovuk Nuszka”) — a türkmén nők értelmezésében „Tyúk minta”. Ezt a mintázatot az arabacsi törzs a saját göljének, azaz törzsi mintázatának tekinti. Ezt az érdekes H betű alakjára leegyszerűsödött valamilyen állatra vagy madárra hasonlító mintázatot használták a törzsi jellegű készítményeiken az erszári-, a csaudor-, és a kizil-ajak-türkmén törzsek is. (Egyes szőnyegkutatók szerint a fenti göl-minta nem madárra, hanem kecskére vezethető vissza.) Csak az érdekes párhuzam kedvéért említjük meg, hogy egyes üzbég törzsek (pl. a turkman törzs), akik rokonságban voltak a régi oguz-török törzsszel, szintén használták a szőnyegeiken ló- és madaras ábrázolást. Ezt pajzsmintának nevezték, lehetséges, hogy ezen harci vértet értettek és ez is szoros kapcsolatban lehetett a törzsi címerféleséggel.

V. G. Moskova kutató a göl-mintázatok társadalmi funkciójának és jelentéstartalmának értelmezésénél abból indult ki, hogy ezek a gölök egy adott törzsen belül teljesen egyformák, az állandóságuk több évszázados lehet, s összefüggésben az állattenyésztő törzsek társadalmi szervezetével és annak nagyon lassú fejlődésével. (A letelepült és földművelést folytató türkmén törzseknek nincsenek ilyen hagyományai.) A kutatást erősen befolyásoló második tényező a régi türkmén törzsekről szóló legendák, adatok, történelmi tudósítások voltak, ahol említik a törzsek tagjait (pecsétjeit és jeleit), a törzsek ongonjait (totemállatait), s ezek szinte kivétel nélkül ragadozó madarak voltak és a szőnyegek gölmintázataiban V. G. Moskova fedezte fel őket, illetve helyezte ezeket a tényeket helyes történelmi megvilágításba.

Vizsgáljuk meg először a tamga kérdését. Vámbéry Ármin „A török faj” c. munkájában említi, hogy az egyes nemzetségek pecsétje, jele (tamga) régi, sőt nagyon régi. Majd azt taglalja, hogy ezek a bélyegek mint az egyes törzsek állatainak ismertetőjelei a nomádok életében jelentős szerepet játszottak. Megjegyzi, hogy a fiatal nomád fiúknak már tizenöt éves korban tisztában kell lenni a legelők határával, a csordákat vízzel ellátó kutak

nevével, állapotával, vízének ihatóságával és a víz mennyiségével, hiszen mindez élet és halál kérdése volt a sivatagos vidékeken, nagyon jól kellett ismerni az állatokat jelölő tamgák (jelek) formáit, bár ezek a jelek nagyon hasonlítanak egymásra.

A tamgák azonban nem tévesztendő össze a törzsi göl-mintázatokkal, mert a tamgák nagyon egyszerű vonásokból kialakított jelekből álltak. A marhák, lovak, tevék farába tamgával égették be az illető törzs jelét, illetve annak a személynek a jelét, akinek birtokában a csorda volt. A kisebb jószágok (birka, kecske) fülét bevágták. Ez a törzsi-nemzetségi megjelölése az állatállománynak, mely az életfenntartás és a gazdaság materiális kifejezője volt, egészen az elmúlt időkig fennállt a türkméneknél. A türkmén ember a személyi tulajdon megjelölésénél is jóval fontosabbnak tartotta az állatok törzsi tamgával való megjelölését, a sajátjánál is fokozottabban védte a törzs tulajdonát, ennyire éltek a régi ősi törzsi szokások (törvények) a türkmén pusztákon.

A XI. században élt Mahmud al-Kasgari nyelvész leírta az oguz törzsek tamgáit, s említi, hogy az összes marhajukat és lovaikat ezzel jelölték meg, mert csak ennek segítségével tudják kiválasztani az állataikat a csordákból. Hasonló tamgákat alkalmaztak a szeldsuk-törökök is. Mindenesetre a tamga ténszerűen bizonyítja, hogy a nomád társadalom szokásai milyen régiek és a múlt század végéig szinte érintetlenül éltek.

A göl-mintázatok kérdéséhez közelebb visz bennünket a XIV. században élt Rasid-Ed-Din történész munkája, aki az oguz törzsek legendás történetét ismertetve leírja a törzsalapító Oguz kán hat fiának, illetve ezek huszonnégy fiúgyermekének és az ebből keletkezett huszonnégy törzsnek törzsi nevét, tamgáit, kedvelt (hús)eledelét, melyet a törzsi összejöveteleken kaptak és a vadászmadarat, mely mindig az illető törzs oltalmazó totemősenek tekinthető. Ezek a törzsi totemet jelképező madarak — az oguz törzseknek — fehér királysólyom és a sas, mely nyulat ragad.

Egy másik középkori történész, Khiva nevezetes uralkodója, a XVIII. században élt Abul-Ghazi-Bagadur kán (aki jól ismerte a XIV. századi Rasid-Ed-Din és más középkori történészek munkáit) is foglalkozott ezzel a kérdéssel. A kán szintén leírja a legendás Oguz kán unokáinak nevét, tamgáit és az egyes törzsek totemállatait. A felsorolásból kitűnik, hogy huszonhárom esetben ragadozó madár a törzsek totemje, s csak egy esetben nincs megfigyelve a totem értelmezése. Érdemes ezeket a ragadozó madarakat felsorolni: vadászólyom, bagoly, egerészólyv, kánya, nőtény fehérsólyom, ölyv, holló, szirtisas (vagy királysas), fehérsólyom, tarkasólyom, kerecsensólyom, nőtényölyv, mitikus madár (?), van olyan totem is, amelyik ismétlődik. (A farkcsont elnevezésű totem értelmezése feladatlan.)

Sz. G. Agadzsanov történész a közép-ázsiai török törzsek középkori rangosabb vezetőinek elnevezéseit leírva megjegyzi, hogy milyen nagy előszeretettel használták nagyon erős állatok vagy ragadozó madarak neveit. Volt eset, mikor két állat nevet párosítottak: például „Oroszlánsólyom”, más esetben jelzős formát használtak: „Öregsólyom” vagy „Vezérsólyom”, az oroszlán, sőt még a teve neve is előfordult, de a bárány és a tarka ló is betölthetett ilyen szerepet. Egyes régi törzsek magukat például a báránytól származtatták és ezt is oltalmazó totemállatnak tekintették. [11]

V. G. Moskova megfigyelései és kutatási eredményei mindenféleképpen elfogadhatók. A történelmi adatok szerint a régi török fajú népek törzseinek jelképeiben szinte kivétel nélkül ezek a gyors, erős, győzelemre törő madarak szerepeltek. Ilyen címerszerű madaras törzsi jelképek voltak becsomózva a legfontosabbnak tartott, ünnepi alkalmakkor használt nagy szőnyegek tükreibe, a sokat emlegetett göl-mintázat formájában. Az egyes törzseknek közös totemállatuk volt, melyet ősiüknek tekintették. Ez a totem hiedelmük szerint mágikus erővel bírt, óvta őket a veszélytől és befolyásolhatta az állataik szaporodását. Úgy vélték, hogy sorsuk a totemmel össze van kötve és ezt művészi formában is ki-



fejezésre juttatták a népmesékben, illetve a népművészetben.

F. V. Gogel szovjet kutató nem értett egyet V. G. Moszkova állításaival, tagadta azokat és egészen más elméletet állított fel e kérdéssel kapcsolatban. F. V. Gogel szerint a szőnyegekben látható göl-mintázatok a közép-ázsiai öntözési földművelés sematikus tervrajzai. A vízszintes sorokban elrendezett gölek az öntözőcsatornák rendszerét és az egyes gölek egy-egy öntözött földterület rajzát jelentenék, növényekkel és állatokkal együtt.

Ez a meglepő elmélet az első hallásra tetszetős. Ezért vannak, akik a gölekben látható növényi jellegű motívumok láttán elképzelhetőnek tartják az összefüggést a szőnyegek érdekes mintázata és az öntözési földművelés között. F. V. Gogel elképzelésének azonban nagyon gyöngye oldala, hogy a türkmén szőnyegkészítés szinte kizárólag azoknál a törzseknel létezett, s volt a legfejlettebb, akik elsősorban állattenyésztéssel foglalkoztak és csak kiegészítésként, nem feltétlenül, némelykor földet is műveltek. A régen letelepedett türkmén törzsek nemigen foglalkoztak szőnyegkészítéssel, ezeket a készítményeket inkább azoktól a pásztorkodó törzsektől vásárolták, ahol bőségesen rendelkezésre állt saját termései gyapjú és ezért felett volt a szőnyegművelésük is. Az állattenyésztő törzseknel, főként, akik jelentős számú birkával rendelkeztek, úgyszólván minden asszony foglalkozott szőnyegkészítéssel, mert ez összefüggésben volt a nomadizáló életmódjával.

Nem fogadható el F. V. Gogel állítása azért sem, mert a közép-ázsiai öntözőcsatornák rendszere (rajzolatát tekintve) nem geometrikus, nem egyezik meg és nem hasonlít például a tekke-türkmén szőnyegekben látható mintázatra. A közép-ázsiai folyókból kiinduló öntözőcsatornák rendszerint egy főcsatornából és ebből elágaztatott mellécsatornákból állnak, s ez inkább egy élő fa törzséből kinövő ágakhoz és oldalágacskák rajzához áll közelebb.

Sz. M. Dudin és V. G. Moszkova is a tekke göl egyik alkotóelemét „saslábnak” vagy „madárlábnak” nevezte. A másik motívumot „disznóórtnak”. Ez utóbbi különösen nagy ellenkezést váltott ki F. V. Gogelből. A disznó valóban egyike volt a lenézett és tiltott állatoknak a mohamedán felfogású Közép-Ázsiában, de korábban a vad-disznóábrázolás sokszor felhasznált és ismert címerállata volt a perzsa királyoknak. Lehet, hogy egy olyan motívum átvételéről van szó, amely jóval az iszlám győzelme előtt már megtörtént. Egyébként a folyók menti nádasokban nagyon sok a vad-disznó és vadászhattak is rájuk, bár ismereteink szerint, pl. a jomut-türkmének a múlt században még a bőrét sem használták fel.

F. V. Gogel kifogásolta azt is, hogy a türkmén szőnyegkészítőknél miért nevezik — „szerinte „önkéntesen” — az egyik legkedveltebb páros szőnyegmintát „bárány-szarvnak”, mikor az szerinte „páros növényi indák és kacsok rajzolata.” Ezzel a kifogással Gogel ismét az öntözési elméletet óhajtott igazolni, de érthetetlen módon támadta azokat a nőket, akik megőrizték a szőnyegművelés népi tradícióit. A türkmén nők elnevezéseit valóban a tudományos kritika tárgyává kell tenni, de ebben az esetben a tanácsnoknak van igazuk és nem Gogelnek, hiszen a bárány kultusza abban az országban, ahol a mindennapi élet és ruházatkodási anyagot, sőt a jurtához szükséges felszerelési tárgyakat is a birkanyájak adták — teljesen érthető. A nyájak szaporodása és a jószág egészsége, megőrzése és védelme az egész törzs ügye volt. A birká szarva és koponyája a régi babonás felfogás szerint védte az embereket a szemmel verés és a gonosz lelkek ellen. Ezért szokás volt felrakni a jurta közelében levő szent fára, ezenkívül bárány-szarvat raktak az ősök sírjára is. S hittek abban, hogy aki a birkanyájjal van, annak az embernek nem lehet baja, annak a gonosz szellemek nem árthatnak. Különösen kedvelték és szerették a szép feketebárányokat, melytől egyes régi török törzsek magukat származtatták.

F. V. Gogel szőnyegkutató kiinduló tétele nem volt rossz, mert ő az ornamentikák jelentésének magyará-

zatánál azt húzta alá, hogy a népet körülvevő valóság világából, természeti és társadalmi tényezőkből kel kiindulni. Kutatása később mégis vakvágányra futott, mert kutatómunkájában előre elképzelt sémákból indult ki és a szőnyegművelés kérdését primitíven leszűkítette az anyagi kérdésekre (ezt sem értelmezte helyesen), teljesen figyelmen kívül hagyva a türkmén nép érzelmi és gondolatvilágát, s annak művészi megnyilvánulásait.

#### *A türkmén szőnyegek korának meghatározása*

A türkmén szőnyegek korának meghatározása nehéz. Kevés adat áll rendelkezésre a szőnyegek készítéséről, vásárlásáról, illetve az egyes gyűjteményekbe való bekerüléséről.

A szőnyegkutatásban kialakult gyakorlat szerint ritkán jelölik meg egy-egy türkmén szőnyeg keletkezési idejének az 1850 előtti éveket és még kevésbé a XVIII. századot. S a türkmén szőnyegek keletkezésének idejét az esetek többségében a XIX. századra helyezik. Ez a gyakorlat terjedt el, bár ez formálisnak tűnik, arra alapozódott, hogy a türkmén szőnyegek tömeges vásárlása Oroszországban és Európában az 1870—80-as évektől vette kezdetét és a közönség ettől az időtől kezdve ismerkedett meg a türkmén szőnyegekkel. A szőnyegek korának meghatározása tulajdonképpen szubjektív, némelykor vitatható ingatag benyomásokra és egyéni megfigyelésekre épül. Ezen a helyzeten az elmúlt évtizedek kiterjedt régészeti és történettudományi kutatásai sokat változtathatnak abban az esetben, ha az iparművészettel foglalkozó kutatók ezeket az eredményeket helyesen és pontosan értelmezve beépítik speciális szőnyegkutatásaikba.

A türkmén szőnyegek kutatását megnehezíti, hogy a középkori szerzők gyakran előforduló adatai is inkább a szőnyegekkel való kereskedelemre és használatára utalnak, de arra, hogy melyik nép milyen szőnyegeket készített már kevésbé adnak megbízható válaszokat. A régészeti kutatások eredményei végleg megdőntötték azokat az elavuló nézeteket, miszerint a csomózott szőnyegkészítés csak az utolsó néhány évszázad vívmánya Ázsiában, de azóta a világhírű paziriki kurgán i. e. V—IV. századi ókori csomózott szőnyegét legalább három-négy nép magáénak érzi, noha ez a híres régészeti lelet csak hipotéziseket engedélyez, azon túlmenően, hogy a paziriki szőnyeg valóban az elő-ázsiai művészet terméke volt. Sietve tegyük hozzá, hogy ugyanezen a helyen leltek helyi készítésű csomózott szőnyegeket és művészi kivitelezésű nemezzőnyegeket is. Az erősödő túlbuzgóság is helytelen irányba visz, mert Marco Polo XIII. századi tudósítását sokan pontatlanul és önkényesen értelmezték, bár a nagy itáliai utazó kifejezetten görög és örmény kiváló szőnyegekről tesz említést, még Sz. M. Dudin, a tapasztalt specialista is a tudósításnak ezt a részét tévedésnek fogta fel, hogy ezzel is a türkmén szőnyeget öregbítse (lehet, hogy rossz fordítást használt). V. V. Barthold turkológus világosan kifejtette, hogy Marco Polo nem a mostani Türkméniairól beszél, hanem a kisázsiai szeldzsuk területekről, ahol köztudomásúan a görög és az örmény iparosok kiváló textiliákat és szőnyegeket készítettek. [12] Marco Polo említi a türkmének értékes lovait és öszvéreit, állattenyésztését, de nem a szőnyegeit. A türkmén nép szőnyegkészítésben elért nagyszerű eredményeit semmivel sem csökkenti, ha a csomózott szőnyegkészítést az iráni vagy a kaukázusi népektől tanulta meg, és nem feltétlenül a X. században, hanem esetleg később, bár nyomatékosan meg kell jegyezni, hogy az a kérdés, hogy mióta készítenek a türkmének csomózott szőnyeget, még nincs eldöntve. Lehetőséges, hogy a török és mongol népek közül, akik a középkori források adatai szerint kizárólag nemezzőnyeget készítettek, éppen a türkmén nép volt a kivétel, amely már egészen korán, a X—XIV. században elsajátíthatta a magasabb technikai és művészi színvonalat képviselő csomózott szőnyegek készítését. Erre utalnak a kivételes szépségű és kidolgozott archaikus jellegű mintázatok az



engszí szőnyegeken, a nagy szőnyegeken látható göl-mintázatok és általában a szőnyegkészítmények régies formái. A rejtélyes és különös göl-mintázatok első megformálóinak a szalor-türkméneket tartják, akik a történelmi adatok szerint már a XI. században vezető szerepet töltöttek be a türkmén törzsek között. A szalor ornamentika-kincs kiforrottsága és rendkívüli szépsége mindenesetre több évszázados szőnyegkultúráról tanúskodik. (E régi türkmén törzs a XIX. század elejéig megőrizte a szőnyegkészítés tradícióját és nagy befolyással volt a szomszédos türkmén törzsek szőnyegművészetének fejlődésére.)

Ha a gyűjtemények és a múzeumok adatainak tükrében tekintjük át a türkmén szőnyegek korának problematikáját, úgy látszik, hogy valójában sokkal több régi, tehát XVIII. századi (esetleg még korábbi) kvalitásos türkmén szőnyegkészítmény van a gyűjteményekben, amint azt gondolnánk.

A. Riegl, az 1891. évi nagy bécsi szőnyegkiállítás katalógusában 115-től 148-ig terjedő tételszám alatt, fényképekkel is illusztrálva mutatta be a türkmén szőnyegek széles skáláját. Ezek között van szalor, tekke (szőnyegtáska), tekke vagy jomut engszí imaszőnyeg, valamint tekke, jomut és besir szőnyegek. A fényképeken látható remek mintázatok és a leírások alapján bizonyos, hogy a szőnyegek tetemes részét 1850–60 körüli években készítették, s egy részét pedig jóval előbb. Nem valószínű, hogy az 1891-ben megrendezett óriási kiállításra (ahol 429 darab szőnyeg szerepelt, s amely a keleti szőnyegek első parádés felvonulása és a műgyűjtők értekei csillogtatásának rendkívüli eseménye volt), a megnyitás előtti években sebtében és válogatás nélkül szedték volna össze kiállítási anyagát. Ide a neves műgyűjtők és kereskedők a legszebb és a legrégebb szőnyegeket küldték, s nem a másodrendű készítményeket.

Sz. M. Dudin, aki egyik legnagyobb értője volt a türkmén szőnyegeknek és 1901–1902-ben gyűjtőúton volt Türkmenisztánban, tanulmányában találóan jegyzi meg, hogy kisebb szalor szőnyegkészítmények, ha a csomózásuk és a színük tökéletes, úgy legalább százévesek, de lehetnek közöttük kétszáz évesek is. F. V. Gogel is bátran határozta meg a türkmén szőnyegek legkiválóbb darabjait — például az állatalakos engszikét — XVIII. századnak. Sőt, egy megviselt besir-típusú imaszőnyeget, melyet a leningrádi Orosz Múzeumban őriztek, XVII. századnak, s ugyancsak erre az időszakra helyezte néhány kétségtelenül nagyon szép szőnyegtáska keletkezését is. Ezek a kormeghatározások elsősorban benyomásokra és megfigyelésekre épültek, mégis figyelembe veendő, mert nagyon sok szőnyeg összehasonlítása és vizsgálata alapján történtek.

A bokharai Ark Múzeum (a bokharai emír várpalotájában létesült és a város, azaz a bokharai emirátus történetét mutatja be) kereskedelmi adatai szerint a városból 1840–1849 közötti években Oroszországba szőnyeget is szállítottak. Összesen 900 rubel értékben, 200 darab készítményt. Sajnos, közelebbit a szőnyegkivitelről nem tudunk, hogy milyen fajtájúak és milyen rendeltetésűek voltak ezek a készítmények. Feltételezhetően erszári-besir, jomut, esetleg tekke-türkmén szőnyegek lehettek, mivel a későbbi bokharai eladási tételek ezekből kerültek ki. (Az elmúlt századokban a városban nem készítettek szőnyeget, csak arannyal kivarrt méltóságteljes nehéz bárony kontósókat és sapkákat. Narsakhi, a X. században élt történész a városról írva viszont megemlítette, hogy abban az időben szőnyeget készítő műhely is működött és a kalifa adószedői évente jöttek az elkészült termékekért.) Az idősebb bokharaiak ma is emlegetik, hogy az utolsó dinasztia emírei az Arkkal (a Várral) szemben levő nyári mecsetbe úgy mentek át, ha a vár előtti jókora teret előzőleg szőnyegekkel beborították. Az uralkodók szőnyeggyűjteménye elsőrendű volt, valószínűleg szebbnél szebb türkmén szőnyegek is voltak közöttük. Az utolsó uralkodó — az emirátus bukása után — állítólag a gyűjteményt Afganisztánba menekítette.

A londoni Victoria and Albert Múzeumban őriznek egy jomut-türkmén szőnyeget, s ez már 1876-ban a

múzeum tulajdonában volt. Ez a szőnyeg valószínűleg a XVIII. század végén vagy a XIX. század elején keletkezett.

Az európai múzeumok gyűjteményeiben, Berlinben, Hamburgban, Lipcsében, Londonban és máshol, de különösen az USA magángyűjteményeiben és múzeumaiban nagyon sok régi türkmén szőnyeg van.

Az amerikai gyűjtemények türkmén szőnyeganyaga mennyiségére nézve valószínűleg a legjelentősebb, mivel az 1920–1930-as évek szovjet szőnyegkivitelé, továbbá az európai piacok ingatagsága miatt a műtárgyak eladása főleg a fizetőképes USA-ba irányult. Az amerikai gyűjtők igyekeztek is a pénz stabilitásának hiánya miatt — tökéjük egy részét — nemes és értékét állandóan megtartó, sőt növelő műtárgyak vásárlására fordítani.

Werner Grote-Hasenbalg 1921-ben németül, majd 1925-ben angolul megjelent könyvében a türkmén szőnyegek korát ötven—száz—százötven évre becsüli, s ezek között vannak táskák, engszik és szőnyegek. R. G. Hubel 1972-ben kiadott Ullstein Teppichbuch-ja is (a legmegbízhatóbb szőnyegszakkönyvek egyike, e kiváló tudós utolsó és 1969-ben bekövetkezett halála után megjelent műve) a türkmén szőnyegek korát általánosságban a XVIII—XIX. században állapítja meg. Rámutatva, hogy csak azért, mert az adatok hiányoznak, s az ennél korábbi keltezés már teljesen bizonytalan alapokra épülne. U. Schürmann, S. Azadi és S. A. Milhofer szőnyegszakértők Európa-szerte ismert munkáiban, elsősorban az összehasonlító módszerek alapján, több szalor és tekke-türkmén készítményt XVIII. századnak tartanak. (Sz. M. Dudin orosz szőnyegkutató már 1928-ban kifejtette, hogy ha a nagy türkmén szőnyegtáruk és az ehhez kapcsolódó adat- és fottáruk kialakulnak, abban az esetben jóval többet mondhatnak el az eddig ismeretlen türkmén szőnyegművészegről. S ez bekövetkezett.)

S. A. Milhofer is bemutat a közép-ázsiai szőnyeget tárgyaló szakkönyvében egy 1800 körüli években keletkezett nagy méretű horgas-kampós mintázatú és sárga színnel bővelkedő régi jomut szőnyeget (Farbtafel 6.). Ennél azonban figyelemre méltóbb, hogy a fenti kitűnő specialisták és H. Ropers is, kit nem említettünk, egyértelműen kiállnak a XX. században készített türkmén szőnyeg mellett. Sőt, nemcsak azért, amit a század elején, vagy az első világháború kitörése előtt készítettek, hanem azért is, amit az 1940-es, vagy az 1950-es években csomóztak. Merész gondolat is tett ez. A műtárgypiac még mindig csak a régi vagy esetleg a XIX. századi szőnyegekért lelkesedik, mivel ezt lehet nagyobb áron eladni. Nem is olyan régen a szőnyegspecialistáknak a XIX. századi szőnyegek szépségét és művészi értékét kellett bebizonyítani. Ma pedig — bár lassan — utat tör magának az a felismerés, hogy korunkban is készülnek művészi kvalitású szőnyegek. Ezek megismerése és bemutatása nemcsak azért feladat, mert régi szőnyeg egyre kevesebb lesz és megvásárolhatatlan, hanem azért is, mert a nemzeti jellegű türkmén szőnyegművészet újjászületése megtörtént. Takácsnők ezrei kötik a csomókat és élük ki művészi ambícióikat ugyanúgy, mint nagyanyáik valaha, a remek szőnyegek készítésében.

A gyakorlati tapasztalatok alapján a régi türkmén szőnyegek ismérveit a következőkben lehetne összefoglalni, természetesen a teljesség igénye nélkül.

A régi XVIII. századi vagy XIX. század elején készült szalor, szárik- és néha tekke-türkmén szőnyegtáskákban az ornamentikák motívumainak kialakításánál selymet és pamutot is használtak. (Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében is van néhány régi táska.)

A szőnyegek színeinek nagyszerűsége az egyik legbiztosabb támpontja a készítmény értékelésének. A régi szőnyegekben jóval több a sárga szín, s nemcsak a besir fajtánál, ezenkívül a színszála is valaha gazdagabb volt, az újabb tárgyakon már kevesebb színt találunk. A régi hagyományos festési eljárással készített szőnyegek színei mély tűzők, nemesen csillogók. A fonalak töve és vége nem egyforma színű, a fonalak végei a használat következtében megkopnak és selymesen kiértelt színt vesznek fel. Bármennyire is megviselt legyen a szőnyeg, a jól meg-



festett fonalak színe ragyogó marad. (A múzeum parázsól színű tekke-türkmén szőnyegek is ezt bizonyítják.)

A régi szőnyegek a fonalak színe megelégedik. A csontszín az elefántcsont színéhez közelít, a sárga szín az aranyárgához, a vörös színek áttüzesednek. A szőnyeg kopása sem egyenletes, sőt a fonalak festése sem, ezért a szőnyeg felületén színfoltok keletkeznek. Az új szőnyeg néhány évtized alatt elveszíti harsány és újszerű tónusát, s nagyszerű összhangja alakul ki a színek között. A kopást mint tényezőt nem szabad mechanikusan értelmezni, mert ez nem elnyűvést és elszagztatást jelent, hanem évtizedek és évszázadok alatt lejátszódó érlelődését a kiváló gyapjúanyagoknak és természetes festőanyagoknak. Ezért a régi receptek alapján készült szőnyegek nem kell féltetni a mosástól, kerülve a legártalmatlanabbnak látszó vegyi készítményt is, mert a mosással megszabadítjuk a szőnyeget a kárt okozó szennyeződésektől és a színek újra fénylenek.

A szőnyegek bal oldala is segíthet a kor megállapításában, mert a régebbi darabokon a hátoldal sima, fényes, lekopott, kemény tapintású, az újabban készített szőnyegek látható szálak-szöszök hiányoznak. A kiváló csomózással készült szőnyegek hátoldalán a mintázatok ugyanolyan rajzolatiak, mint elől, s az anilines ríktó színek is jobban látszanak a bal oldalon.

A szőnyegek alkalmazott szövött végek (kilim) rendszerint vörös színű gyapjúból vászon szövással készült szőnyeget védő lezáró részek. Ezek elhasználódottsága, kopottsága és lassan végbement kifakulása is a türkmén szőnyegek régiségéről tanúskodhatnak. Ezenkívül a felvető- és a vetülfonalak kiszáradása, törékenysége és elkorhadtsága, a sörte kifényesedése és kopása is a régiségre utal.

Tájékoztatót adnak a türkmén szőnyegek ornamentikái is, bár itt óvatosságra van szükség, mert a XX. század fordulójától kezdve a türkmének rendelkezésre is készítettek szőnyeget, már nem ragaszkodtak olyan híven a tradicionális ornamentikához, mint régen. A színek, a szőnyeg állapota és az ornamentika együttesen már megnyugtató választ adnak annak, aki figyelmesen összehasonlítja a készítményeket és megfelelő következtetéseket von le. Példa erre, hogy a korai engsziken vannak realisztikus állatmotívumok is, viszont a XIX. században már a növényi mintázat az uralkodó. A régi jomut tevetakarókon a madár rajzolat még kivehető, ez a későbbi készítményeken már geometrikus díszítménnyé alakul át.

A szőnyeg formájának kialakítása (megszerkesztése) is elárul valamit a tárgy koráról, mivel a régi tekke szőnyegek a keret (bordúr) keskeny, a szőnyeg végén használatos kilim széles és a szőnyeg tükre nagy. Az újabb tekke szőnyegek, például a múzeum kisebb tekke szőnyegén, már a keret aránytalanul széles, a tükrök kisebb, s ez nem növeli, ellenkezőleg csökkenti a szőnyeg művészi értékét.

Nem kizárólagos törvénye ugyan a régi türkmén szőnyegek felismerésének, de bizonyos, hogy a családok részére készített kisebb készítmények között jóval több a régi, mint a nagy szőnyeg. Egy kiváló szalor mintás szőnyegtáska például százévesnek elképzelhető, mivel elég sok ilyen táská maradt fenn. Viszont ma sem eldöntött kérdés, mert eddig ilyen tárgyakat nem leltek, hogy a szalorok készítettek-e engszit, imaszőnyeget és nagyobb szőnyeget. Hogy milyen ritka a szalor-türkmén törzs készítette szőnyeg, arra jó példa, hogy V. G. Moskova ezer darab közép-ázsiai szőnyeget vizsgált meg és abból csak hét darab volt szalor készítmény.

Az elmondottak nem jelenthetik azt, hogy a nagyobb szőnyegek iránt bizalmatlanok legyünk, s ezek között nem lelhetünk XVIII–XIX. századi példányokat. Bokhara, Szamarkand, Taskent és más ázsiai városok mindig is kapcsolatban álltak a türkmén törzsekkel, ahová a türkmének rendszeresen vásárolni és cserélni jártak. Az adatok szerint a bokharai emírek (valószínűleg a városi előkelőségek is) közvetítő kereskedő útján rendeltek a türkméneknek szőnyeget, valószínűleg nagyobbakat is, mivel ezt az Arkban és a város melletti nyári palotáikban jól fel tudták használni. Az

erszári-besir szőnyegek hagyományosan nagy méretűek, s ez is azt mutatja, hogy az erszári türkmének és más törzsek is már nagyon régóta figyelembe vették a közép-ázsiai városok lakóinak igényeit, ezért a besir szőnyegek között nem ritka a XVIII. századi vagy XIX. század elején készült prima nagy méretű szőnyeg. A múzeum gyűjteményében is van néhány pazar mintázatú és impozáns méretű erszári-besir csoportba tartozó szőnyeg.

Néhány szóval meg kell emlékezni a szőnyegek hamisításáról is. A szőnyegek hamisítását egyesek vitatják, más szakértők állítják, hogy ez lehetséges. Szerintem nem is annyira hamisításról, mint inkább a szőnyeg „öregbítéséről”, valamilyen úton-módon történő „nemesítéséről” van szó. Az ilyen patinázó vagy öregbítő, eljárásnak (amikor a sörte nemes ragyogásának kialakítása a cél) az eredményességéről lehet vitatkozni. Valószínű, hogy nem jár a kívánt eredménnyel és a rossz szőnyegből nem lesz művészi szépségű szőnyeg. Azt azonban, hogy ilyen előfordulhatott és előfordulhat ma is, vitatni nem érdemes.

Sz. M. Dudin tanulmányában megjegyezte, hogy néha az új szőnyeget homokkal döröglik, hogy sörteje „nemesen megkopott” legyen, ezt a műveletet vizes homokkal is végezhetik. V. G. Moskova is említi (nem állítja, hogy ezt személyesen tapasztalta), hogy vannak olyanok, akik a szőnyeg hátoldaláról merészen és ügyesen leégetik a kiálló fonál szálakat és szöszöket, hogy a szőnyeg már „használt és régi” legyen. Az pedig már közhely, hogy az új szőnyeget Keleten úgy nemesítik, koptatják, hogy kidobják a járókelők elé használatra. A tapasztalat azt mutatja, hogy a kiváló szőnyegnek a normális használat nem árt, mert kiérleli a szőnyeg minden jó tulajdonságát, ezért az igénybevételt nem lehet hamisításnak tekinteni, s ezt a régi keleti fogást pedig csak mesterkedésnek. Azonban semmiféle mesterkedés nem segítheti elő, hogy a rossz szőnyegek sörtefelületének fénye selymes legyen, s a színek és színtónusok meleg és vonzóak, mert ezt ügyeskedéssel kialakítani nem lehet.

O. Ponomarjev ide vonatkozó megfigyelései is értékesek, mert ő az 1930-as évek gyakorlati tényeit alaposan elemezte. Szerinte a külföldi cégek egy része nem véletlenül rendelte az új türkmén szőnyeget szokatlanul hosszú sörtevel. Ezeket a szőnyeget eladás előtt bonyolult módon, ez természetesen üzleti titkot képzett, „kikészítették”: a hosszú sörtét nagyon gondos munkával egyenletesen újra nyírták; a szőnyegetek vegyszeres mosásnak vetették alá, azaz a színeket ügyesen letompították, igyekeztek elvenni újszerűséget és a még oly kiváló színek harsányságát és megpróbálták rövidebb úton harmonikussá változtatni. Valószínűleg bizonyos színű szőnyeget (pl. a vörös színűeket) újra átfestették, például kosenil festékekkel, mivel ez a kitűnő festőanyag a megfestett fonalakat finom lakkszerű nemes fénnel vonja be.

A türkmén szőnyegekben emberek munkája testesül meg, s a szőnyegkészítés egyáltalán nem mechanikus csomózási tevékenység, ezért van különbség kézi csomózás esetén is szőnyeg és szőnyeg között attól függően, hogy mesterasszony vagy egy kezdő kötötte a csomókat. A gépi és a művészi kézimunka közötti különbséget az egyszerű fényképezés és a művészi festmény alkotási különbözősége adja meg számunkra, mivel egy portré-festmény és egy igazolványkép között lényeges differencia van, bár az adott téma azonos. Ezért a szőnyegek művészi értékének, régiségének megállapításában nagy szerepe van a kivitelezés jószágának és az alkotójának művekben realizálódott tehetségének és ezt az egyéni teljesítményt minden esetben mérlegelnünk kell. Az igazi művészi szőnyegek fellelhetők az alkotó kezének apróbb rezdülése, kisebb, nagyobb hibái és eltérései az emlékezetben őrzött mintáktól, ezért a régi és igazán jó szőnyegek mintázata nem „pontos”, nem „kiszámított”, hanem mesterien egyéniek, miközben egy nép kollektív művészi érzéseit és ízlését tolmácsolják. A régi türkmén szőnyegek ornamentikái és formái valahol egy kicsit mindig szabálytalanok, nem tökéletesek, inkább emberiek. Csak a szorgos kutatás és gyakorlati tapasztalás vezeti rá a



szőnyegszakértőt is, hogy a türkmén nők hogyan védekeztek a gépiesség, a monoton mechanikus benyomást keltő nem kívánt hatások ellen. A nagy szőnyegekben ritmikusan soronként ismétlődő göl-mintázatok (néha egy szőnyegen 70 göl is előfordul) mérete nem egyforma, az egyes gölök között egy, kettő vagy három centiméteres méretbeli különbség van. Sugyanéz áll a mellék-gölökre is. Ez az egyszerű munkamódszer menti meg többek között a gépies és monoton hatástól a tekke-türkmén szőnyeget, s mindezt még csak alátámasztja a színek mesteri kombinációja. Érdekes, hogy a mintalapokkal készült újabb szőnyegek nem vetekedhetnek a régiekkel, habár itt minden előírást betartanak, de az elemi erővel jelentkező művészi erő hiányzik, s olyanok néha ezek az új szőnyegek, mintha logarléccel mérték volna ki minden egyes mintát. Hidegen pontosak, ezért erőtlenekek és vérszegények, hiányzik belőlük az alkotójuk egyénisége. Nem véletlen, hogy a türkmén műhelyekben a legkiválóbb takácsnők bizonyos határokon belül szabadon eltérhetnek a mintáktól, hogy alkotó fantáziájukat kifejthessék.

Végül foglalkozni kell a türkmén szőnyegek meghatározásánál előforduló legdurvább és legtípusosabb hibákkal.

Elvileg leszögezhető, hogy másként kell megítélni az 1920-as és az 1940-es években előforduló tévedéseket és hibákat, mivel a türkmén szőnyegekről szóló orosz és szovjet szakirodalom hazánkban (részben) elérhetetlen volt és sok vonatkozásban a kutatások is a kezdet kezdetén álltak. A régen keletkezett pontatlanságokat ki kell tehát javítani, kiküszöbölni. Az újabban előforduló hibákat viszont már nem lehet megértéssel kezelni, az objektív nehézségek rovására írni, mert ezek a szakirodalom teljes vagy részleges ismeretének hiányáról tanúskodnak, s ezek az írások, ha jószándékúak is, a közönséget és néha még a kutatókat is megtéveszthetik.

Egy magyar nyelven megjelent népszerűsítő munka szinte csokorba szedte a türkmén (és a közép-ázsiai) szőnyegekről elkövethető összes pontatlanságokat és tévedéseket és ez a kritika feladatát sajnos megkönnyíti. (Lédács Kiss Aladár—Szűtsné Brenner Klára: Ismerjük meg a keleti szőnyeget, 1963. Közép-ázsiai türkmén szőnyegek c. fejezet, 121—124. oldalon.)

E munkában a szerzők állítása szerint több türkmén nép van. Ez tévedés. Türkmén nép csak egy van és e nép valaha több törzsrre oszlott.

Áttekinthetetlenül összekeverték a Közép-Ázsiában lakó népeket és szőnyegkészítményeiket. Afganisztán területén kb. félmillió türkmén él, de ezek nem afgán, hanem türkmén szőnyeget készítenek. Ez vonatkozik a kizil-ajak-türkmén törzs tagjaira is, akik közül néhány ezen Afganisztánban élnek. A karakalpak török nyelvű nép és Üzbegisztánban Autonóm Köztársaságot alkot. Csekély töredékük lakik Afganisztánban, de a karakalpakok szőnyegeit nem lehet „afgán szőnyegnek” nevezni, mint ahogyan ezt tették, mert ez két teljesen különböző nép, s az afgán és karakalpak szőnyegtermékek is különbözőek.

Még inkább nyilvánvaló tévedés, hogy „A mai Pakisztán területén vándorló türkmén nomádok készítményeinek beludzsisztán a neve”. Vegyük sorjába ezeket a tévedéseket, az afgánokra is kitérve. Az afgánok az iráni nyelvet beszélő népek csoportjába tartoznak, a beludzsok szintén, s a tartomány neve, ahol a beludzsok élnek Beludzsisztán (Nyugat-Pakisztánban). (Az afgán és a beludzsi nép is kitűnő szőnyeget készít, Sz. M. Dudin már 1928-ban pontosan szétválasztva írt róluk.) Az afgánokat és a beludzsokat a török fajú türkmén vagy karakalpak népekkel nem szabad összecserelni, de szőnyegkészítményeiket sem. Az összekeverést nem indokolja az sem, hogy a fenti népek készítményei között stílusbeli rokonság van, egyes mintákat változtatással átvettek és néha a színek is hasonlóak. A kutató feladata, hogy ezeket az egymástól nehezen megkülönböztethető rokon csoportokat elválassza, külön-külön értékelje és a közönségnek bemutassa. [13]

A hibásorozat folytatódik, mert állításuk szerint Közép-Ázsiában a többi török és arab származású néptörzsek nem készítenek szőnyeget, csak a türkmének.

Ez nem így van. Kitűnő csomózott szőnyeget készítenek a törökfajú közép-ázsiai népek közül a kirgizek s az egyes üzbég törzsek, de foglalkoznak szőnyegcsomózással a Karsai város környékén élő közép-ázsiai arabok is. Remek szőnyeget és szép szőnyegtáskákat, tarisznyákat készítenek. (Nemrég került az Iparművészeti Múzeum szőnyegtárába egy nagy méretű és kiváló munkával készült ritka közép-ázsiai arab szőnyeg.)

Rátérve a türkmén szőnyegek részletkérdéseire, itt is melléfogásokkal találkozhatunk. Szerintük a türkmén szőnyeg alapvető színe a barna és ennek különböző árnyalata. Nem. A türkmén szőnyegek alapvető színe nem a barna, hanem a tekke-türkmének esetében a vörös, a jomut-türkméneké a bordóvörös változatai. S az erszári-besir típusiaknál is a barna szín és variánsai csak egy szín a sok közül, mert többségüknél, főleg a besir fajtánál a sárga, kék, zöld és a barna színek a hangadóak. A mintázatban a gölt „szalori rózsának” nevezték. Ez a lírikus megnevezés azóta, hogy V. G. Moszkova híres cikkét oroszul, majd németül is közzétették (1946-ban Moszkvában, majd 1948-ban Bécsben), teljesen elvesztette értelmét, mert soha nem adott választ a türkmén szőnyegek ornamentikáinak bonyolult kérdéseire. Enyhébb elbírálás alá esik, hogy az engszi szőnyeget imaszőnyegnek nevezték, habár az jurtaajtófüggöny. Bár megjegyzendő, hogy ezt már Bogoljubov oroszul és franciául 1908-ban megírta, Moszkova pedig az előbbi cikkében. Ezért a szerzők által bemutatott engszi nem imaszőnyeg. Egyébként a legtöbb imaszőnyeget nem a jomut, hanem az erszári törzs készítette. Az sem felel meg a valóságnak, hogy a legszebb és a legfinomabb szőnyeget a tekke-türkmének (merviek) készítették, mert az elsőbbség mindenféleképpen a szalor törzset illeti meg. Természetesen ez semmit sem von le a tekke szőnyegek művészi értékéből, de megfelel a történeti és művészettörténeti tényeknek. A besir szőnyegekről sem tudtuk meg, hogy azt egy faluban és környékén készítették, s nem egy törzsről nyerte a nevét. Marco Polo idézése sem pontos (85. o.), mert az itáliai utazó ázsiai útja során nem általában, hanem konkrétan a görög és az örmény szőnyegekről tesz említést.

Egyéb kisebb hibák is előfordulnak, de számunkra lényegesebb, hogy mindez azért történhetett meg, mert az íráshoz a jószándék nem elég. Nem lehet 1963-ban (ma pedig még úgy sem) a türkmén szőnyegekről úgy írni, hogy mellőzzük az orosz és szovjet szakirodalmat. Az elmúlt években kitűnő német szakkönyvek jelentek meg, s ezek mind felhasználták a szovjet kutatók évtizedes munkával összegyűjtött és publikált eredményeit, s az angolszász népek ilyen irányú kutatása is hasznosítja ezeket az anyagokat. A szerzőknek már 1963 előtt rendelkezésére állt A. A. Bogoljubov (1908), Sz. M. Dudin (1928), V. G. Moszkova (1946—48), F. V. Gogel (1950) és mások korábbi években megírt szőnyegekkel foglalkozó munkái. A közép-ázsiai népek etnikai és földrajzi kérdéseire elégséges adattal szolgálnak a különböző lexikonok.

#### *Néhány gondolat a türkmén szőnyegművészet mai helyzetéről*

A régi türkmén szőnyegművészeti örökség rendkívüli értékes forrása a mai türkmén iparművészetnek. G. Szaurova a mai türkmén szőnyegművészetről írott könyvében összegezte, hogy a szocialista forradalom győzelme előtti évtizedekben a türkmén népművészet milyen súlyos válságon ment át. A szovjet kormány 1926-ban megkezdte a szőnyegtermelő szövetségek szervezését. Ellátta őket elsőrendű nyersanyaggal, kiváló festékekkel, tiszta és világos műhelyekkel, jobb munkafeltételekkel biztosító álló szövőszékekkel és a legszebb régi szőnyegek mintáival, valamint rendszeres képzéssel.

A türkmén szőnyegművészség viszonylag rövid időn belül felvirágozott, s már 1937-ben a párizsi Világkiállításon diplomát és aranyérmeket nyert. Sikeres szerepelt 1939-ben New Yorkban, majd 1958-ban Brüsszelben, s természetesen nagyon sok országba szállítanak elsőrendű kézi csomózású szőnyeget.



Érdekes, hogy a Magyar Iparművészet c. folyóirat 1941-ben elismerő hangú rövid cikket közöl a türkmén szőnyegiparról, alig néhány héttel a Szovjetunió elleni háború kitörése előtt. A „Kronika” című rovat névtelen közleményének írója megemlíti, hogy a Türkmen SZSZK fővárosában „Ashabadban szőnyegmúzeum létesült”, s „ennek céljaira a nomád sátrak közt évekig kutattak régi jó mintadarabok után, melyek azután összegyűjtve mind ott lógnak a múzeum falán. Festők másolják ezeket a mintákat, s a háziiparosok azután a maguk készített növényi festésű fonalakkal állítják elő a jó minőségű, sűrű csomózású szőnyeget.” Arról is hírt ad a tudósító, hogy a nemzetközi vásárokon milyen sikeresen szerepelnek a türkmén szőnyegek, melyeket sokan hibásan Bokhara szőnyegnek neveznek.

E tanulmányban a mai türkmén szőnyegművészesség néhány érdekesebb kérdéséről lehet csak beszélni, s az egyik a tematikus szőnyegek problematikája.

Európában idegenkedés van a jeleneteket ábrázoló új keleti szőnyegekkel szemben. Nem ok nélkül, mivel jó néhány kevésbé sikerült példány készült belőlük. Elvileg azonban ez az idegenkedés nem indokolt, mivel a régi perzsa szőnyegek egy részénél a színes keleti mesékre emlékeztető megjelenítés megszokott jelenség.

A Türkmen Képzőművészeti Múzeumban Ashabadban van néhány úgynevezett tematikus szőnyeg. Ezek jól sikerült példányok, mert az alkotók megőrizték szőnyegszerűséget és a türkmén szőnyegművészet eszközeit a műfaj határain belül alkotó módon használták fel.

Sz. K. Begljarov (1898–1949) művész tervezte az egyik ilyen legsikerültebb új szőnyeget. Ez témájánál fogva is szerencsés munka volt, „A beludzok tánca” című jelenet ösztönzi lírai. Őt kiváló türkmén takácsnő csomózta a szőnyeget, ahol a színek teljesen megfelelnek a türkmén tradícióknak. A rusztikus táncoló alakok ruháin vörös árnyalatok, kék és sárga színek villóznak. S bár a Türkmeniában kedvelt beludzok táncot nem légius könnyed alakok, hanem a nép nehéz munkát végző ifjai járják, mégis a tánc élményének poézise, minden egyes táncoló figurának az egyéni mozgása és könnyedsége, a zene igézete és a táj hangulata érződik a szőnyegen. A művésznek és a kivitelező takácsnőnek sikerült a beludzok tánc keresetlenségét, az alakok beállítását és az egész szőnyeg megszerkesztését úgy megvalósítani, hogy az összhangban maradt a régi türkmén szőnyegművészet minden vívmányával. A szőnyeg tükrében látható táncjelenettel harmonikusan együtt él a szőnyeg keretén alkalmazott mintakincs is.

Még inkább szokatlan a Lenint ábrázoló „Ötven éves a Türkmen Szocialista Szovjet Köztársaság” c. nagyméretű szőnyeg. (De ne feledjük, hogy Türkmenisztánban vagyunk, ahol szinte minden művész szőnyegben lát és gondolkodik, s ahol a Lenin-szobor talapzata is szőnyegornamentikákkal díszített.) Hat mesternő csomózta kiváló munkával ezt a falat beborító pannószerű nagy szőnyeget, amely nagyon jó színekben népi és történelmi felfogást tükröz. M. P. Fedura (1907) tervezte az előzőnél is nagyobb, 1947-ben készült szőnyeget, s ennek címe: „A győzelem ünnepe”. Ezt is hat takácsnő szőtte le, s bár a színek és a kompozíció itt sem rossz, a művész mégsem tudta visszaadni a szőnyegművészesség eszközeivel a győzelem hangulatát. Mentségére legyen, hogy ez nagyon nehéz feladat. De nem megoldhatatlan, mert a türkmén nép világhírű festője, a tragikusan elhunyt (repülőgép-szerencsétlenség áldozata lett) Besim Nurali (1900–1965) már 1945-ben nagyszerűen megfestette ezt a később már-már konvencionálissá vált témát. „A győzelem megünneplése” c. festmény leírása megszokott sémát mutatna be, ahol jelen van a türkmén jurta, az aul (falu) megváltozott képe, az öreg, korabeli autó s valahol a háttérben a gyár kéménnyel, terített asztalok, nyüzsgő asszonyok és sok gyerek. Epika és színek, türkmén színes ruhák, és óriási kerek kucsmák, bárányok és más állatok, s minden olyan, mint a türkmén valóság, de ez a pusztá felsoroló leírás hamis képet adna. Besim Nuralinál sikerült az egész szokványos festészeti kelléktárat valami egészen sajátos türkmén folklórral bemutatni, olyan látásmóddal, amely csak az övé és

senki másé. Ezen a képen minden reális és minden meseszerű, mintha egy türkmén bahsi (népi mesemondó) szavait hallgatnánk. Finom pasztellszínek, gyermeki báj és kimondatlan csendes szomorúság van ezen az ünnepi ábrázoló nagyméretű festményen, azt mondva el nekünk, hogy a fasizmus feletti győzelem nagyon sok áldozatot követelt. Nagy kár, hogy Besim Nurali művészetét nem ismeri a magyar közönség.

Visszatérve az eredeti témához, a jeleneteket ábrázoló szőnyeg egyik legfontosabb kérdése, hogy nem élhet a festmények eszközeivel, nem másolhatja a képek formai és szerkesztési megoldásait. Ezt az eltérő anyagfelhasználás sem engedi meg, s azok az igazán jó tematikus új szőnyegek, ahol a türkmén szőnyeg színes gyapjúanyaga jut érvényre. Ezt az alapvető a tervező művészek még nem tudták minden esetben maradéktalanul megvalósítani szőnyegeiken. Ezért „A győzelem ünnepe” c. szőnyeg sem eléggé szőnyegszerű, s „A lovasok” avagy „A dzsigitek” elnevezésű szőnyeg sem. (A dzsigit — az kaukázusi vagy közép-ázsiai, esetleg kozák lovas vitéz, értelem-szerűen fiatal harcos.)

„A dzsigitek” c. képszerű szőnyeg a fentiek ellenére figyelemre méltó művészi munka, nagyon szép és furcsa átmenet a szőnyeg és a kép között. Ezen a téglalap alakú szőnyegen a sivatag valóban kietlen dímbes-dombos táj, jellegzetes Türkmenisztán, s a lovasok vörös vitézek, akik lehetséges, hogy az ellenforradalmi bandákat üldözik. (Az ellenforradalmi bandák még az 1930-as években is működtek és néha egész falvakat irtottak ki bestiális kegyetlenséggel.) A katonacsapat és a táj együtt él a szőnyegképen, s a sárga sivatagi homokbuckák háttéréből festőien válik ki a lovasok színes ruhái. Ez a szőnyeg történelmi és művészi dokumentum a szocializmus egyáltalán nem könnyű győzelméről Türkmenisztánban.

Befejezésül meg kell emlékezni egy páratlanul ritka szőnyegtechnikai érdekességről és művészi szőnyegről: a „Türkmen Gigant”-ról, azaz „A szőnyegóriás”-ról.

Ezt a nagyméretű türkmén szőnyegcsodát a Moszkvában megrendezésre kerülő Türkmen Művészeti Napokra (dekádára, azaz tíz napra) készítették 1941. július 13-tól 1942. február 13-ig, de a szőnyeg nem került Moszkvában bemutatásra, mert időközben kitört a második világháború. Ma ez a szőnyeg az ashabadi szenzációs látványok egyike.

Lássuk először a szőnyeg technikai adatait. Mérete: hossza: 1075 cm, szélessége 1800 cm. Súlya: 865 kg. Területe: 193,5 m<sup>2</sup>. A szőnyegen levő csomók száma: 48 752 000. Egy négyzetméteren a csomók száma: 252 000. A szőnyeg anyaga: selyem és gyapjú. A szőnyeg váza tiszta selyemfonalból van. A csomózást pedig finom gyapjúfonalakkal végezték, s mind a két fonál-anyagot Türkmenisztánban készítették.

A szőnyegóriást Marija Alekszajevna, vagy ahogyan a türkmén takácsnők becézik, Maruszja-Dzsán tervezte, a színek kiválasztásában segítségére volt E. D. Krilov is. A szőnyeg tükrébe a hagyományos tekke göl került, mellék-gölként a régi tekke csemcse-gölt (kanalas mintát) alkalmazták. Ezeket a régi s szép mintákat a szőnyeg méretének megfelelően alaposan megnagyobbították, s a különböző ornamentikák közötti arányokat és összhangot megőrizték. Nehézséget jelentett a színek (a fonalak) kiválasztása is. Az alapszín a hagyományos vörös, ezt egészíti ki a sötétkék, a zöld, és a sötétbarna, fehér szín helyett tudatosan a jobban harmonizáló sárgás elefántcsontszínt alkalmazták.

Külön kell megemlíteni azokat a türkmén takácsnőket, akik Kizil-Arvat városából az ottani szövetkezeti műhelyekből arra az időre, amíg a szőnyeg elkészült, nem könnyen bár, de a fővárosba költöztek. A ma még élő takácsnők szerint a 35 kizil-arvati asszonyt és lányt csak többszöri kedves meghívásra engedték el családtagjaik a fővárosba. Ezek a nők kitűnő takácsok voltak és remek munkát végeztek. A 35 név néhány esetben egész családot jelez, mert némelykor az anya lányával együtt dolgozott.

A gerendákból e célra ácsolt nagyméretű fekvő szőnyegszövőszéket az ashabadi Szőnyegtechnikum udvarán a szabad ég alatt állították fel. N. Annamuradova



kiváló takácsnő elmondta, hogy amikor a szőnyegből már másfélméteres rész kész volt — a szövőszéken ketté szakadt, mire többen sírva fakadtak. A gyár kénytelen volt erősebb selyemfonalat készíteni, hogy a szőnyeg váza képes legyen a sörték és a szőnyeg önsúlyát megtartani. (Valószínű ez az oka, hogy a vázat nem pamutból készítették, mivel az még kevésbé erős.)

A szőnyeg látványa élmény. A Képzőművészeti Múzeum nagy termében, ahol a főfalon függ, mindent előtt a vörös színek áradata. A szőnyeg tükrében 16 sorban a híres tekke göl-mintázat van. Egy sorban 19 db göl-minta. Mellette ugyancsak 19 db mellék-göl tölti ki a szőnyeg felületét. A szőnyeg bordűrje (kerete) arányosan nagy, az alsó és a felső bordűr négy részre osztott, de oldalt már a bordűr csak három részre oszlik, azaz egy nagyobb és két keskenyebb keretrészre. Az egész óriási kompozíció mesteri szőnyegművészetre vall, de sokáig szemlélni ezt a vörös szőnyegáradatot nem lehet, mert valósággal elszédül az ember és ez már majdnem élvezhetetlen mennyisége a szőnyegművészetnek. Még néhány év és az ashabadi múzeum egyik súlyos gondja lesz, hogy mit csináljanak ezzel a nagy szőnyeggel, mert a 865 kg-os önsúly tartása azzal a veszéllyel jár, hogy a falra felfüggesztett szőnyeg szétszakad, mivel a selyem anyag máris közel járhat a teljes kifáradáshoz.

A türkmén szőnyegek kutatása az elmúlt évtizedekben fellendült, s a mély vörös színekben pompázó régi és új türkmén szőnyegek végtelenség érzetét keltő ritmikusan ismétlődő ornamentikája már nem az ismeretlen misztikum tárgya. A kutatók tevékenysége nyomán a szőnyegművészet iránt érdeklődők egyre többet tudhatnak meg a nemrég még alig ismert türkmén szőnyegművészetről. Mindez azonban távolról sem jelenti azt, hogy ezekről a népművészeti remekekről már mindent tudunk.

#### A szőnyegek jegyzéke és technikai adatai

##### 1. Szalor-türkmén szőnyeg, XVIII. vagy XIX. sz. első fele. Ltsz.: 69.1231.1.

Mérete: 96 × 72,5 cm

Láncfonál: teveszőr, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Csomó: szenné, 1161/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: kiegészített.

Oldalszegély: eredeti.

Színei: sötétvörös barna árnyalattal, sötétkék, elefántcsont, sárga, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.

Moskova, V. G. 54. kép.

Megjegyzés: A szőnyeg mintázata erszári szőnyegekkel rokon, régi kitiűő darab, valószínű afgán területről.

##### 2. Tekke-türkmén szőnyeg, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 20.882.

Mérete: 234 × 161 cm

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné 2184/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos, a 14 cm-es gyapjú kilim nem eredeti.

Alsó vége: hiányos, a 14 cm-es gyapjú kilim nem eredeti.

Oldalszegély: hiányzik.

Színei: meggyzsin lila árnyalattal, borvörös, téglavörös, kék, világoskék, türkizzöld, elefántcsont, barna. Restaurálás alatt.

Irodalom: Schürmann, U. 2. kép

Moskova, V. G. XLIV.

##### 3. Tekke-türkmén szőnyeg. XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 53.160.

Mérete: 228 × 188 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.



1. Szalor-türkmén szőnyeg, XVIII—XIX. sz. első fele. Ltsz.: 69.1231.1.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 2698/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: 26 cm-es téglavörös színű gyapjú kilim, háromszor három kék csikkal.

Alsó vége: 26,5 cm-es téglavörös színű gyapjú kilim, háromszor három kék csikkal.

Oldalszegély: hiányzik.

Színe: meggyvörös bordó árnyalattal, téglavörös, kék, türkizzöld, elefántcsont, barna.

Irodalom: Azadi, S. 6. kép.

Moskova, V. G. XLIV.

Megjegyzés: Nagyon régi tekke szőnyeg, lehetséges, hogy XVII. századi készítésű, ritka motívumokkal.

##### 4. Tekke-türkmén szőnyegtöredék, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 14.793.

Mérete: 100 × 198 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 2304/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: konzervált, hiányos.

Alsó vége: konzervált, hiányos.

Oldalszegély: hiányzik.

Színei: meggyzsin, lila árnyalattal, borvörös, kékesfekete, világoskék, elefántcsont, barna.

Irodalom: Moskova, V. G. XLIV.

Azadi, S. 3—6. kép.

##### 5. Tekke-türkmén szőnyegtöredék, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 52.350.1.

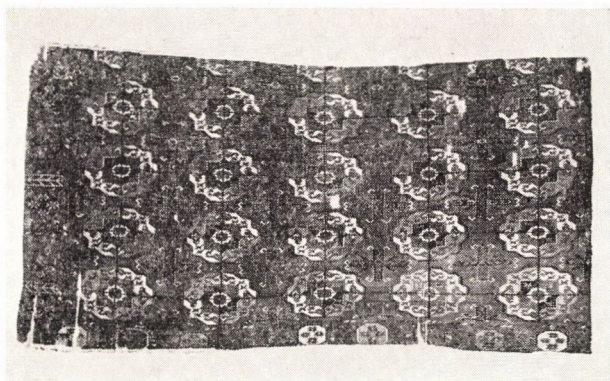
Mérete: 14 × 102 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Csomó: szenné, 2052/dm<sup>2</sup>, gyapjú.





2. Tekke-türkmén szőnyegtöredék, XVIII—XIX. sz.  
Ltsz.: 14.793

Színei: meggypiros, világospiros, sötétkék, türkiz-zöld, elefántcsont, világosbarna.  
Irodalom: Azadi, S. 3—6. kép.

6. Tekke-türkmén szőnyeg, XIX. sz. első fele. Ltsz.: 61.870.1.

Mérete: 250 × 150 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálas, S sodratú.  
Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 2318/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: hiányos, a gyapjú kilim nem eredeti.  
Alsó vége: hiányos, a gyapjú kilim nem eredeti.  
Oldalszegély: hiányzik.  
Színei: meggyszín lila árnyalattal, téglavörös, közép-kék, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Restaurálás alatt.  
Irodalom: Moskova, V. G. XLIV.  
Azadi, S. 3—6. kép.

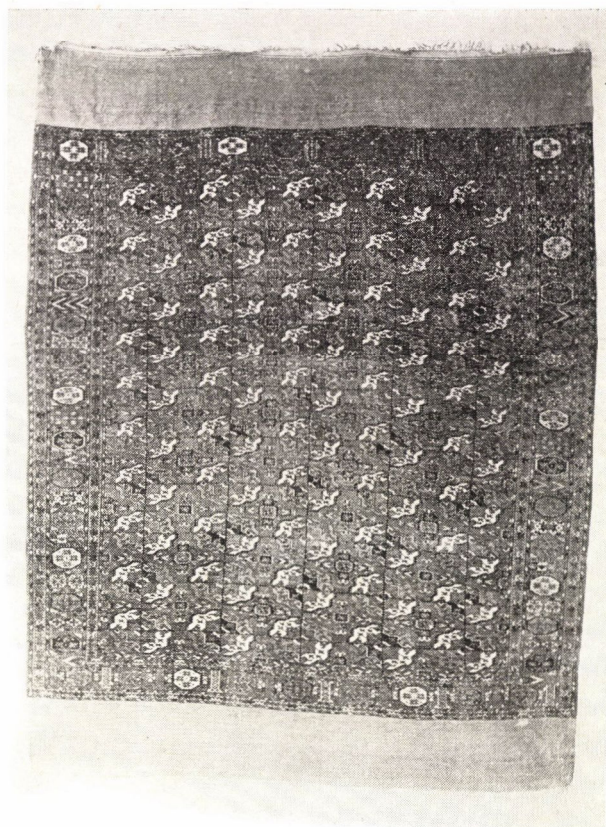
Megjegyzés: Nagyon régi tekke szőnyeg, ritka motívumokkal, remek színezéssel, valószínű, hogy a XVII—XVIII. században keletkezett.  
Siauwosch Azadi hamburgi szőnyegszakértő szerint a türkmén szőnyegek keltezése túl óvatos, mert az Iparművészeti Múzeum türkmén szőnyegei között is jóval több a XVII. századi, esetleg korábbi szőnyeg, ezeket a túlzott óvatosság miatt keltezték az esetek többségében a XIX. századra.

7. Tekke-türkmén szőnyeg, XVIII. vagy XIX. sz. első fele. Ltsz.: 54.2108.1.

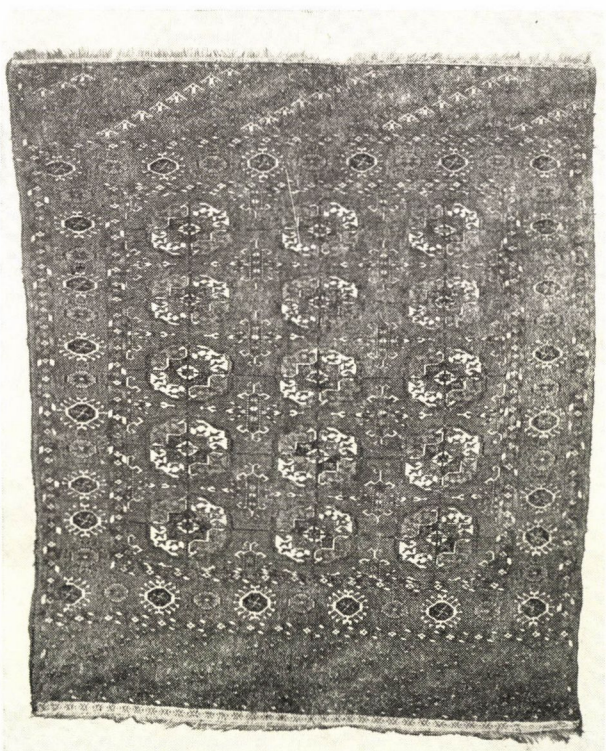
Mérete: 244 × 186 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálas, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, két Z szálas, S sodratú.  
Csomó: szenné, 2065/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: 10 cm-es vörös gyapjú kilim, kék csíkkal díszítve.  
Alsó vége: 11 cm-es vörös gyapjú kilim, kék csíkkal díszítve.  
Oldalszegély: hiányzik.  
Színei: meggyszín, borvörös, világoskék, sötétkék, zöld, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Azadi, S. 4. kép.  
Moskova, V. G. XLIV.

8. Tekke-türkmén szőnyeg, XIX. sz. első fele. Ltsz.: 20.881.

Mérete: 225 × 196 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálas, S sodratú.  
Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, két Z szálas, S sodratú.  
Csomó: szenné, 3050/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: vörös gyapjú kilim, 30 cm.  
Alsó vége: vörös gyapjú kilim, 24,5 cm.  
Oldalszegély: sötétzöld gyapjú, gömbölyű szegőöltés.



3. Tekke-türkmén szőnyeg, XIX. sz. első fele, Ltsz.: 20.881



4. Tekke-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 50.18





5. Jomut-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 14.749

Színei: borvörös, világosvörös, sötétkék fekete árnyalattal, kékezzöld, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Csányi K.—F. Takáts Z. 847 kép.  
Azadi, S. 3—6 kép;  
Gombos K. 1—3. kép;  
Moskova, V. G. XLIV. kép.  
Farkasvölgyi Zs. 15—19.

9. Tekke-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 50.18.

Mérete: 131 × 110 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 1752/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: hiányos.  
Alsó vége: ép, 2 cm-es gyapjú szövött sáv, piros min-tákkal.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggypiros, téglavörös, borvörös, narancs, közepkék, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Milhofer, S. A. 66. kép.  
Moskova, V. G. XLIV.

10. Jomut-türkmén: szőnyeg, XIX. sz. első fele. Ltsz.: 20.880.

Mérete: 298 × 175 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: lilaszínű gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: jordes, 2301/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: ép.  
Alsó vége: ép.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggyzöld, barnászöld árnyalattal, téglavörös, világoskék, sötétkék, zöldeskék, elefántcsont, sárgásbarna, barna.  
Irodalom: Dudin, Sz. M. II. 42—50, III. 1—29, 31—33, 35—39.  
Milhofer, S. A. 8. színes kép.  
Azadi, S. 15. kép.  
Megjegyzés: Lehetséges, hogy e nagyméretű és kitűnő állapotban megmaradt jomut szőnyeg XVIII. századi példány.

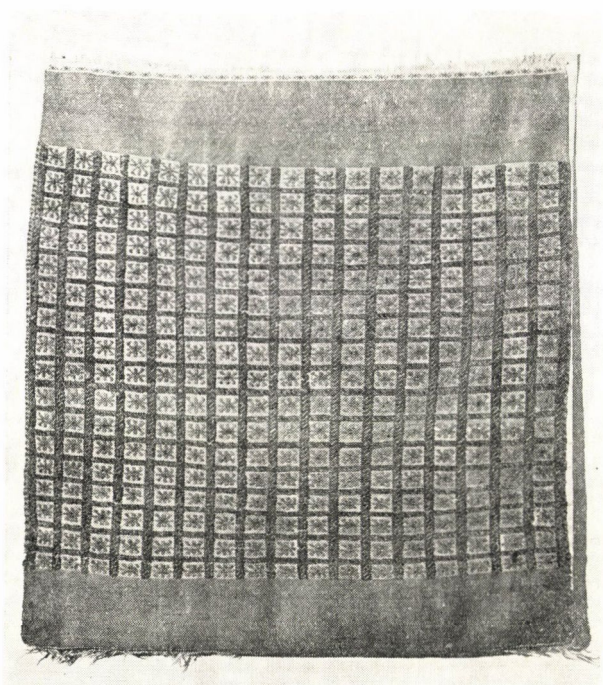
11. Jomut-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 14.749.

Mérete: 280 × 153 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, Két Z szál, S sodratú.  
Csomó: szenné, 1960/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: hiányos.  
Alsó vége: hiányos.  
Oldalszegély: hiányzik.  
Színei: barnapiros, borvörös, lila, világoskék, sötétkék, sárga, elefántcsont, barna.  
Restaurálás alatt.  
Irodalom: Dudin, Sz. M. II. 42—50, III. 1—29, 31—33, 35—39.  
Moskova, V. G. LX. 6—7.  
Azadi, S. 14. kép.

12. Jomut-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 54.196.

Mérete: 112 × 107 cm.  
Anyaga: teveszőr, gyapjú, selyem. Szövött és csomózott.  
Csomó: szenné.  
Felső vége: 18 cm-es borvörös gyapjú szövött sáv, háromszor három kék csíkkal.  
Alsó vége: 16,5 cm-es borvörös gyapjú szövött sáv, háromszor három kék csíkkal.  
Oldalszegély: eredeti, váltakozó piros, kék díszítéssel.

6. Jomut-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 54.196





Színe: borvörös, v. kék, s. kék, türkizöld, lila (selyem) v. barna.

Irodalom: Egyed E.—Borsi Sándorné. 62. kép.

Schürmann, U. 31. kép.

Megjegyzés: S. Azadi szerint ez tekke készítmény, mert ilyen kilimet a tekke törzs készít.

13. Jomut-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 55.7.1.

Mérete: 102 × 90 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: csontszínű pamut, Z sodratú.

Csomó: szenné, 2764/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: 2 cm-es szövött pamut sáv gyapjával hímezve.

Alsó vége: 2 cm-es szövött pamut sáv gyapjával hímezve.

Oldalszegély: eredeti, piros, kék váltakozó színű gömbölyű szegőltés.

Színei: meggyzsin, téglavörös, világoskék, sötétkék, sötétzöld, csontszínű, barna.

Irodalom: Azadi, S. 15—16. kép.

Felkerzam, A. 87. ábra.

14. Erszári-türkmén szőnyegtöredék, XIX. sz. Ltsz.: 24.357.

Mérete: 31 × 118 cm.

Láncfonál: barna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 1288/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányzik.

Alsó vége: hiányzik.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: meggyvörös, borvörös, kék, sötétkék, türkizöld, elefántcsontszínű, aranyárga, barna.

Irodalom: Azadi, S. 15—16. kép.

Megjegyzés: Lehetséges, hogy ez egy erszári szőnyegtáska (torba).

15. Jomut-türkmén szövött szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 20.819.

Mérete: 240 × 160 cm.

Anyaga: gyapjú és pamut.

Felső és alsó vége: ép.

Oldalszegély: eredeti.

Színei: téglavörös, kék, szürkés-kék, lila, sárgásfehér, fehér (pamut), barna.

Irodalom: Landreau, A. N.—Pickering, W. R. 96. kép.

Megjegyzés: S. Azadi szerint a nemzetközileg ismert gyűjteményekben hat darab ilyen szőnyeg van, s ez a budapesti a legszebb.

16. Besir szőnyeg. Türkmenisztán, XVIII. sz. vége. Ltsz.: 18.158.

Mérete: 365 × 175 cm.

Láncfonál: szürkésbarna teveszőr, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: szürkésbarna teveszőr, két Z szál, S sodratú.

Csomó: szenné, 1053/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: eredeti.

Színei: meggypiros, borvörös, világosvörös, kék, türkizöld, elefántcsont, sárga, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. IV. 1—16.

Ahmedov, A. A. 41—49. kép.

Pirkulijeva, A. N. 12. tábla.

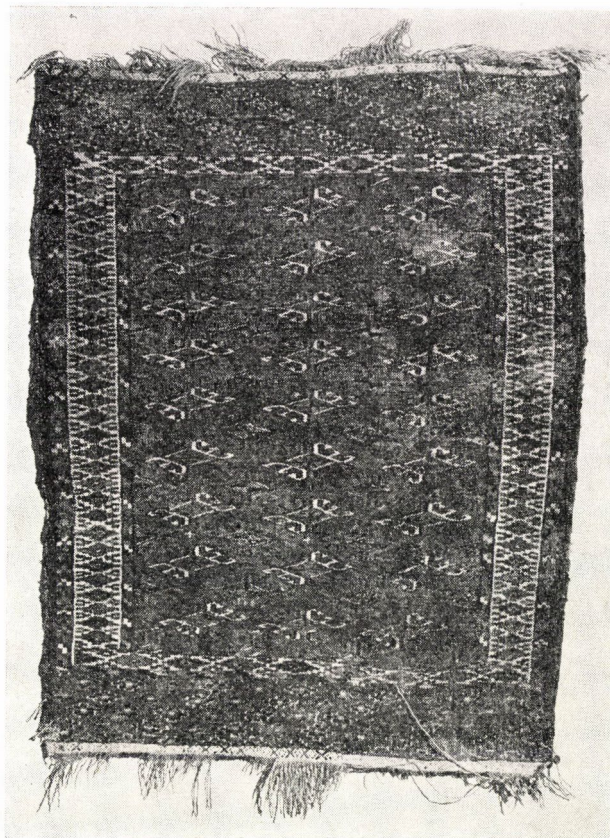
Schürmann, U. 41—56. kép.

Moskova, V. G. LXXXVI—XCIX.

Megjegyzés: erszári-besirnek is nevezik ezt a szőnyeget. Ritka példány.

17. Besir szőnyeg. Türkmenisztán, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 72.83.1.

Mérete: 275 × 170 cm.



7. Jomut-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 55.7.1.

Láncfonál: barna teveszőr.

Vetülékfonál: szürke teveszőr.

Csomó: szenné, 868/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: eredeti.

Alsó vége: eredeti.

Oldalszegély: ép, sárgásbarna teveszőr, nyolcas szegőltés.

Színei: borvörös, világoskék, középkék, zöldeskék, elefántcsont, sárga, sárgásbarna, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. IV. 1—16;

Pirkulijeva, A. N. 12. t.

Moskova, V. G. LXXXVI—XCIX.;

Moskova, V. G. LXXXVI—XCIX.;

Ahmedov, A. A. 41—49. kép;

Schürmann, U. 41—56. kép;

Batári F. 11. kép.

Megjegyzés: A múzeum legszebb besir szőnyege.

18. Besir vagy Kizil-Ajak szőnyeg. Türkmenisztán, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 20.873.

Mérete: 326 × 150 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 1218/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: hiányos.

Színei: bordóvörös, borvörös, világosvörös, középkék, sötétkék, elefántcsont, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. IV. 1—16.

Ahmedov, A. A. 41—49. kép;

Csányi K.—F. Takáts Z. 879. kép;

Pirkulijeva, A. N. 12. tábla;

Schürmann, U. 41—56. kép;

Moskova, V. G. LXXX—XCIX.

Megjegyzés: A besir szőnyeg puha tapintású, a Kizil-Ajak keményebb fogású, valószínű, hogy XVIII. századi szőnyeg.





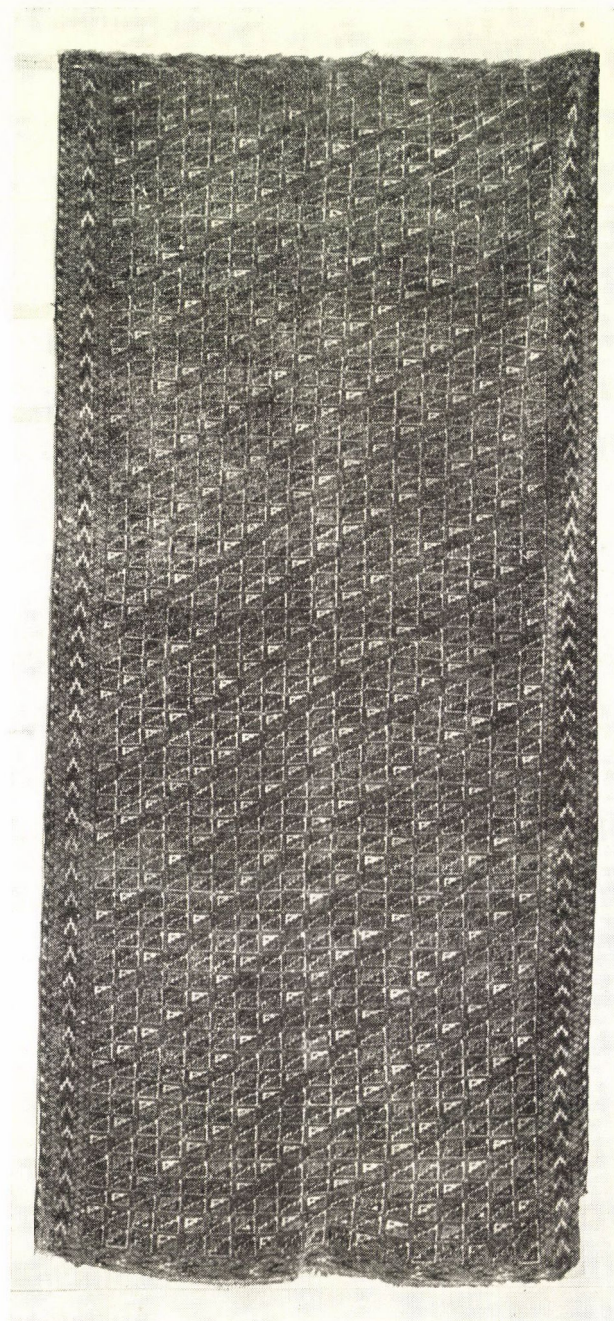
8. Besir szőnyeg. Türkmenisztán, XVIII. sz. vége. Ltsz.: 18.158

19. Besir szőnyeg. Türkmenisztán, XIX. sz. Ltsz.: 70.14.1.

Mérete: 348 × 184 cm.  
 Láncfonál: szürke teveszőr, két Z szálas, S sodratú.  
 Vetülékfonál: szürke teveszőr, Z sodratú.  
 Csomó: szenné, 870/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
 Felső vége: hiányos.  
 Alsó vége: hiányos.  
 Oldalszegély: hiányzik.  
 Színei: borvörös, kék, sötétkék, türkizzöld, csontszín, sárga, barna.  
 Irodalom: Dudin, Sz. M. IV. 1—16;  
 Pirkulijeva, A. N. 12. tábla;  
 Schürmann, U. 41—56. kép;  
 Ahmedov, A. A. 41—49. kép;  
 Milhofer, S. A. 37. kép.  
 Moskova, V. G. 78. kép.

20. Besir szőnyeg. Türkmenisztán, XIX. sz. Ltsz.: 75, 42, 1.

Mérete: 263 × 163 cm.  
 Láncfonál: teveszőr, két Z szálas, S sodratú.  
 Vetülékfonál: világosbarna teveszőr, piros gyapjú.  
 Csomó: szenné, 868/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
 Felső vége: ép, kiegészített.  
 Alsó vége: ép.  
 Oldalszegély: hiányos.  
 Színei: borvörös, világoskék, középkek, sötétkek, elefántcsont, sárga, narancs, világosbarna, sötétbarna.  
 Irodalom: Ahmedov, A. A. 44. kép;  
 Moskova, V. G. LXXXVI—XCIX.  
 Schürmann, U. 41—56. kép;



9. Besir vagy Kizil-Ajak szőnyeg. Türkmenisztán, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 20.873



21. Kizil-Ajak türkmén szőnyeg. XIX. sz. Ltsz.: 24.521.

Mérete: 284 × 224 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: szürkésbarna gyapjú, két Z szálás, S sodratú.

Csomó: szenné, 1767/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: 7 cm-es gyapjú szövött sáv.

Alsó vége: 5 cm-es vörös gyapjú szövött sáv.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: meggypiros, középkék, sötétkék, elefántcsont, sárga, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. IV. 17–20;

Schürmann, U. 41–56. kép;

Moskova, V. G. LXXXVI–XCIX.

Ahmedov, A. A. 38–40. kép;

Azadi, S. V.

22. Erszári-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 51.391.

Mérete: 248 × 222 cm.

Láncfonál: barnásszürke gyapjú, két Z szálás, S sodratú.

Vetülékfonál: fehér pamut.

Csomó: szenné, 1551/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: a szövött rész hiányzik.

Alsó vége: a szövött rész hiányzik.

Oldalszegély: ép.

Színei: barnászörös lila árnyalattal, borvörös, világoskék, sötétkék, lila, elefántcsont, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. IV. 17–20.

Pirkulijeva, A. N. 12. tábla;

Moskova, V. G. LXXXVI–XCIX.

Ahmedov, A. A. 38–40. kép;

Schürmann, U. 41–56. kép;

Megjegyzés: Nagyon ritka szőnyeg, lehetséges, hogy az arabcsai türkmén törzs készítette, eddig egy ilyen szőnyeg és egy szőnyegtáska ismeretes.

23. Tekke-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 51.384.

Mérete: 132 × 114 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.

Vetülékfonál: barnásszürke gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 2184/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: meggypiros, borvörös, világosvörös, világoskék, sötétkék, elefántcsont, barna.

Restaurálta: Hoffmann Erika.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 26, 28.

Ahmedov, A. A. 17. kép;

Moskova, V. G. LVI. 1–18;

Szaurova, G. 1–6.

Hubel, R. G. XXIII.

24. Tekke-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 69.1226.1.

Mérete: 127 × 122,5 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két T szálás, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú két Z szálás, S sodratú.

Csomó: szenné, 1876/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: ép, 2 cm-es szövött sáv.

Alsó vége: ép, 2 cm-es gyapjú szövött sáv.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: meggypiros, világosvörös, sötétkék, elefántcsont, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 26, 28.

Ahmedov, A. A. 17. kép;

Milhofer, S. A. 67. kép;

Hubel, R. G. XXIII.

Szaurova, G. 1–6.

Moskova, V. G. LVI. 1–18.

25. Jomut vagy tekke-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 20.841.

Mérete: 156 × 110 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.

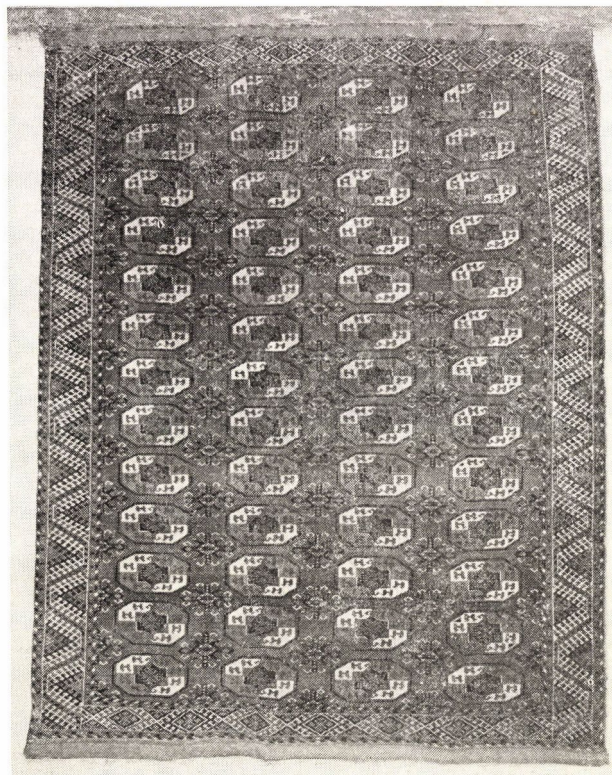
Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 1782/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: nem eredeti.

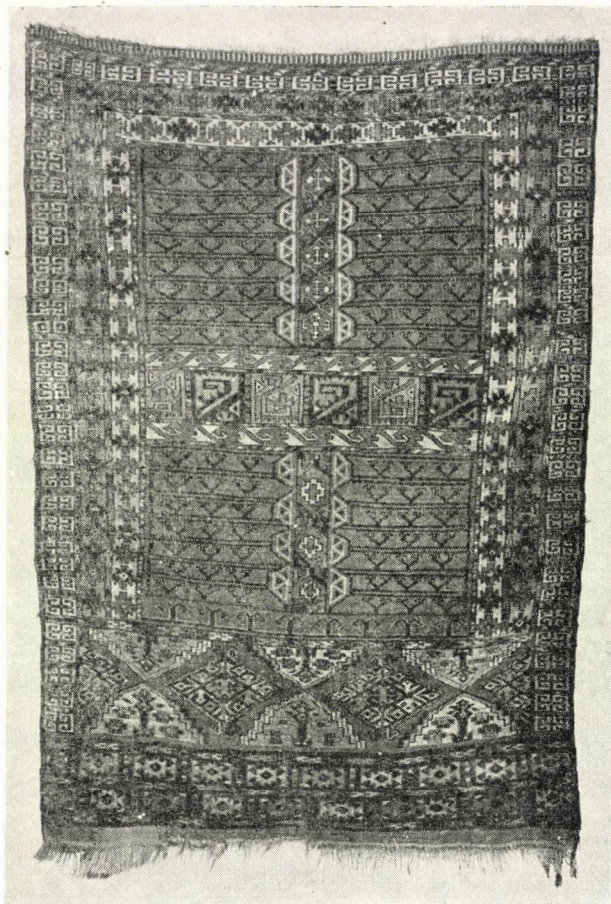


10. Kizil-Ajak türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 24.521



11. Tekke-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 69.1226. 1.





12. Jomut- vagy csaudor-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 51.385

Színei: barnásvörös, barnássárga, világoskék, sötét-kék, csont, barna.

Irodalom: Riegl, A. 130. kép;

Szaurova, G. 1–6.;

Dudin, Sz. M. III. 16, 17;

Moskova, V. G. LXVII. 1–17.

26. Jomut- vagy csaudor-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 51.385.

Mérete: 160 × 105 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 1334/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: 2 cm-es kék és világospiros szövött gyapjú sáv.

Alsó vége: 4 cm-es bordóvörös szövött gyapjú sáv.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: barnáspiros, téglavörös, világospiros, sötétkék,

elefántcsont, sárga, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. III. 16, 17.

Moskova, V. G. LXXIII. 1, 8, 10.

Szaurova, G. 1–6.

Felkerzam, A. 105. ábra.

Megjegyzés: Kitűnő jomut-csaudor engszi.

27. Kizil-ajak-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 20.843.

Mérete: 152 × 96 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: lila színű gyapjú két Z szál, S sodratú.

Csomó: szenné, 990/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos, konzervált.

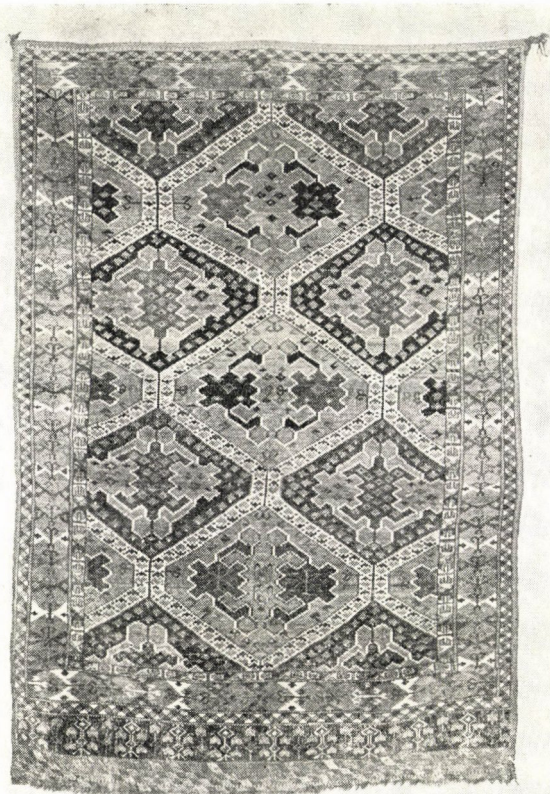
Alsó vége: hiányos, konzervált.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: bordóvörös, téglavörös, sötétkék fekete árnyalattal, elefántcsont, világosbarna, sötétbarna.



13. Erszári-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 20.837



14. Erszári-türkmén engszi, XIX. sz. Ltsz.: 55.174.1.



Irodalom: Schürmann, U. 36—37. kép.

Megjegyzés: Az engszi meghatározása nehéz, mert erszári motívumok is vannak a szőnyegen, fogása viszont kemény, felmerült a szárik származás lehetősége is.

28. Erszári-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 20.837.

Mérete: 154 × 118 cm.

Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú

Csomó: szenné, 1110/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: ép.

Alsó vége: kiegészített.

Oldalszegély: eredeti, nyolcas szegőöltés.

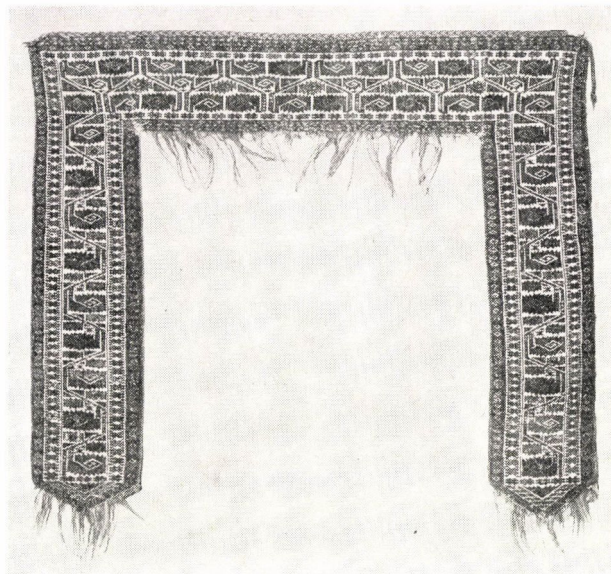
Színei: meggyzsin, piros, világospiros, középkek, sötétkek, zöldeskek, elefántcsont, sárga, barna.

Irodalom: Milhofer, S. A. 18. kép;

Moskova, V. G. LXXXIX. 1—11.

Szaurova, G. 1—6.

Megjegyzés: Lehetséges, hogy az engszi csaudor-erszári, azaz csud-bas csoportba tartozik.



15. Jomut-türkmén kapunuk (jurtaajtókeret függőnye), XVIII. sz. vége. Ltsz.: 54.2846.1.

29. Erszári-türkmén engszi (jurtaajtófüggöny), XIX. sz. Ltsz.: 55.174.1.

Mérete: 186 × 135 cm.

Láncfonál: barna teveszőr, két Z szál, S sodratú.

Vetülfonál: barna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Csomó: szenné, 1664/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: eredeti.

Alsó vége: 8 cm-es szövött sávon piros, sárga, narancs, v. kék, csont- és barnaszínű geometrikus motívumok.

Oldalszegély: eredeti, nyolcas barna szegőöltés.

Színei: barnáspiros, piros, sárga, narancs, világoskek, sötétkek, zöld, csontszin, barna.

Restaurálta: Fikó Katalin.

Irodalom: Milhofer, S. A. 53. kép;

Moskova, V. G. LXXXIX. 1—11.

Szaurova, G. 1—6.



16. Jomut-türkmén nyeregtáska (khurdzsin), XIX. sz. Ltsz.: 63.114

30. Jomut-türkmén kapunuk (jurtaajtókeret függőnye), XVIII. sz. vége. Ltsz.: 54.2846.1.

Mérete: 115 × 101 cm.

Láncfonál: csontszinű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 4830/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos, felkötőzsinór leszakadt.

Alsó vége: 2 cm-es gyapjú szövött sáv, a rojtozat nem eredeti.

Oldalszegély: kék színű, gömbölyű szegőöltés.

Színei: meggyvörös, bordóvörös, világoskek, sötétkek, zöld, elefántcsont.

Irodalom: Schürmann, U. 27. kép;

Moskova, V. G. 4. kép.

Azadi, S. 24. kép.

Megjegyzés: S. Azadi szerint ez a kapunuk tekke készítésű, kiváló darab.

31. Jomut-türkmén (?) gyermekpólya, XIX. sz. Ltsz.: 20.846.

Mérete: 105 × 34 cm.

Anyaga: gyapjú, szövött és hímzett.

Színei: sárga, lila, bordóvörös, fehér, barna.

Irodalom: Moskova, V. G. LIX—LXXII.

32. Jomut-türkmén (?) öv, XIX. sz. Ltsz.: 52.3412.1.

Mérete: 286 × 5,5 cm

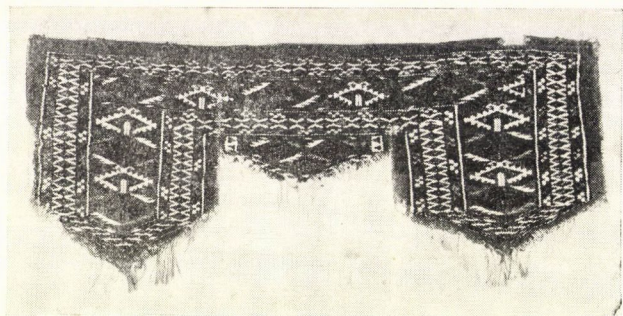
Anyaga: kecskeszőr (?)

Szövött és színes anyagból díszített.

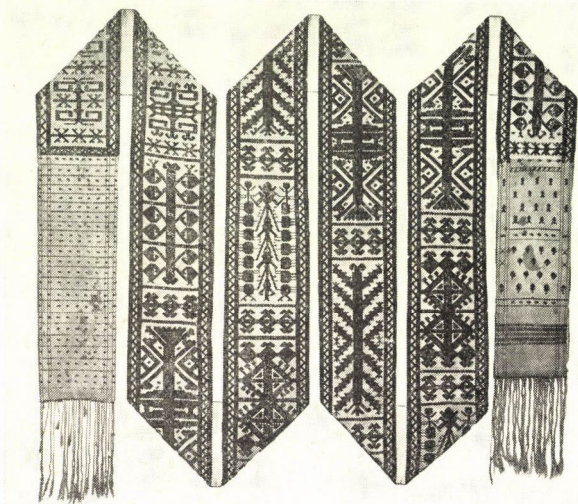
Egyik végén kilenc zsinóros bojtjal.

Színei: vörös, lila árnyalattal, piros, kék, zöld.





17. Tekke-türkmen tevemelldisz, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 52.168.I.



18. Tekke- vagy jomut-türkmen jolami (jurtát rögzítő kötélcsáv) XIX. sz., Ltsz.: 50.46

33. Jomut-türkmen nyeregtáska (khurdzsín), XIX. sz. Ltsz.: 63.114.

Mérete:  $93 \times 48$  cm.

Anyaga: gyapjú és pamut. Szövött mintás.

Oldalszegély: piros, kék, gyapjúból és fehér pamutból fonott.

Bekötőzsinór: barna gyapjú.

Színei: vörös, narancs, lila, világoskék, sötétkék, fehér (pamut), barna.

Irodalom: Milhofer, S. A. 82. kép.

Landreau, A. N.—Pickering, W. R. 79. kép.

34. Tekke-türkmen tevemelldisz, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 52.168.I.

Mérete:  $63 \times 25$  cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.

Vetülfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné,  $6445/\text{dm}^2$ , gyapjú.

Felső vége: hiányos, szövött része behajtv.

Alsó vége: hiányos, rojtozata kopott.

Oldalszegély: hiányos, vörös gyapjú, nyolcas szegőltés.

Színei: meggyszín, aranyárga, közepkék, sötétkék, elefántcsont, sötétbarna.

Irodalom: Azadi, S. 25/d. kép;

Moskova, V. G. XLIV—LVIII.

Megjegyzés: Lehetséges, hogy a tevéen hordozható kettreszerű kosár ablakát díszítette ez a finom szőnyegkészítmény.

35. Tekke- vagy jomut-türkmen jolami (jurtát rögzítő kötélcsáv), XIX. sz. Ltsz.: 50.46.

Mérete:  $1350 \times 34$  cm.

Anyaga: gyapjúból szövött és csomózott.

Csomó: jordes.

Felső és alsó vége: szövött, színes mintázattal és hosszú rojtokkal.

Oldalszegély: új.

Színei: barnásvörös, piros, világosvörös, rózsaszín, világoskék, sötétkék, barna.

Irodalom: Neugebauer, R.—Orendi, J. 135. kép.

Dudin, Sz. M. III. 303, 34. IV. 1—4.

Landreau, A. N.—Pickering, W. R. 110. kép.

Moskova, V. G. 5—65. kép;

Hubel, R. G. 120—121. kép.

Megjegyzés: S. Azadi szerint XVIII. századi jomut készítmény.

36. Tekke- vagy jomut-türkmen jolami (jurtát rögzítő kötélcsáv), XIX. sz. Ltsz.: 57.715.I.

Mérete:  $1500 \times 25$  cm.

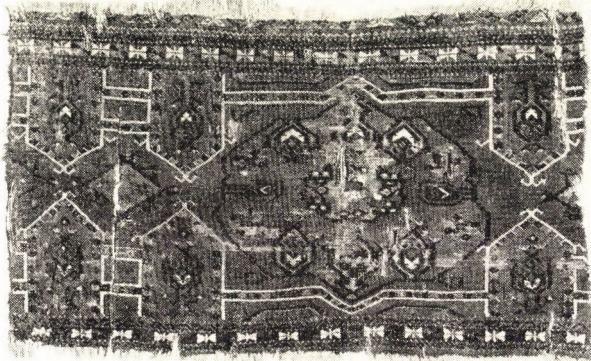
Anyaga: gyapjúból szövött és csomózott.

Csomó: jordes.

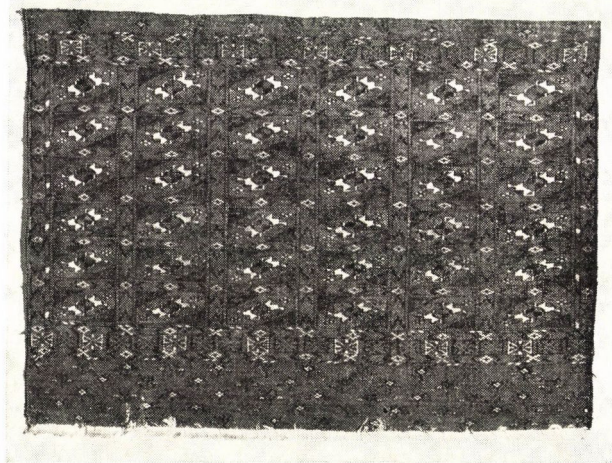
Felső és alsó vége: szövött, színes mintázattal és hosszú rojtokkal.

Oldalszegély: gömbölyű szegőltés, váltakozó piros és kék színű gyapjú anyagból.

Színei: meggyszín, borvörös, rózsaszín, sötétkék, zöldeskék.



19. Szalor-türkmen szőnyegtáska (csoval) töredék, XVIII. sz. Ltsz.: 56.222.I.



20. Szalor-türkmen szőnyegtáska (csoval), XVIII. sz. Ltsz.: 50.22.I.



Irodalom: Dudin, Sz. M. III. 30, 34. IV. 1—4;

Moskova, V. G. 5, 65. kép;

Millhofer, S. A. 90. kép;

Hubel, R. G. 120—121. kép.

Megjegyzés: Lehetséges, hogy XVIII. századi készítmény, S. Azadi szerint tekke-türkmén.

37. Szalor-türkmén szőnyegtáska (csoval) töredék, XVIII. sz. Ltsz.: 56.222.1.

Mérete: 75 × 41 cm.

Láncfonál: szürkésbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 3028/dm<sup>2</sup>, gyapjú és selyem.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: hiányzik.

Színei: vörös, rózsaszín, középkék, sötétkek, lila (selyem), elefántcsont, sárga, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 3. 27;

Moskova, V. G. XXXVIII. 8.

Schürmann, U. 6—7. kép;

Megjegyzés: Különleges csoportja a szalor szőnyegeknek, ősi ázsiai mintázattal, lehetséges, hogy nem táskák voltak, hanem lótarak, S. Azadi közlése.

38. Szalor-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII. sz. Ltsz.: 20.780.

Mérete: 109 × 77 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 3504/dm<sup>2</sup>, gyapjú és selyem.

Felső vége: ép.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: hiányzik.

Színei: meggyvörös, sötétkek, lila (selyem), elefántcsont, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.;

Moskova, V. G. XXXIV—XXXIX.

Megjegyzés: A szőnyegtáska mintázata szalor, de a technikai vizsgálat azt mutatja, hogy lehetséges, hogy tekke készítmény. A szalor, szárik és tekke készítmények rokonok.

39. Szalor-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII. sz. Ltsz.: 50.22.1.

Mérete: 99 × 72,5 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, Z sodratú.

Vetülékfonál: csontszínű gyapjú, Z sodratú.

Csomó: szenné, 4800/dm<sup>2</sup>, gyapjú és selyem.

Felső vége: ép.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: hiányos.

Színei: meggyvörös, középkék, sötétkek, lila (selyem), elefántcsont, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.

Moskova, V. G. XXXIV—XXXIX.

Aradi S. 22/c. kép.

40. Szárik-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII. sz. Ltsz.: 14.786.

Mérete: 140 × 78 cm.

Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: jordes, 5512/dm<sup>2</sup>, gyapjú, selyem és pamut.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: hiányzik.

Színei: meggyvörös, lila (selyem), fekete, fehér (pamut), v. barna.

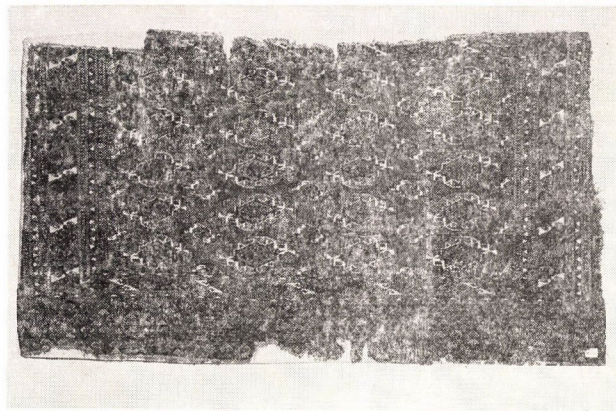
Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20;

Schürmann, U. 10—11. kép;

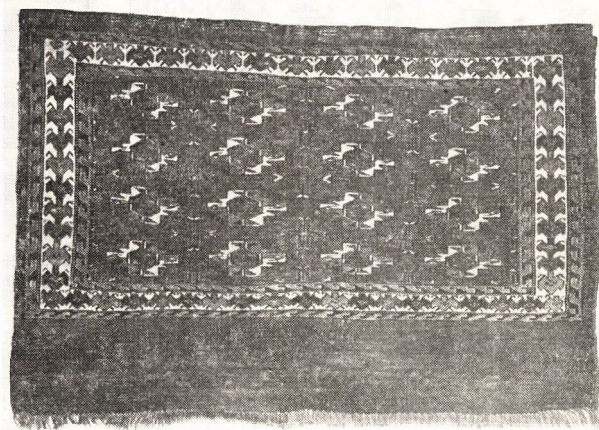
Ahmedov, A. A. 13—14. kép.

Azadi, S. 2. kép.

Megjegyzés: Kiváló darab, technikailag is tökéletes régi szőnyegtáska.



21. Szárik-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII. sz. Ltsz.: 14.786



22. Jomut-türkmén szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. első fele, Ltsz.: 53.4622

41. Jomut-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 50.19.

Mérete: 112 × 74 cm.

Láncfonál: szürkésbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: jordes, 2808/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: ép.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: meggyvörös lila árnyalattal, borvörös, sárga, kék, kékeszöld, elefántcsont, sötétbarna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.

Ahmedov, A. A. 13—14. kép;

Moskova, V. G. XL. 5, 13.

Megjegyzés: Lehetséges, hogy XVII. századi keletkezésű, erre utal a régies futókutya motívum a keretben.

42. Szárik-türkmén szőnyegtáska (csoval), töredék, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 54.2034.1.

Mérete: 56 × 81 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

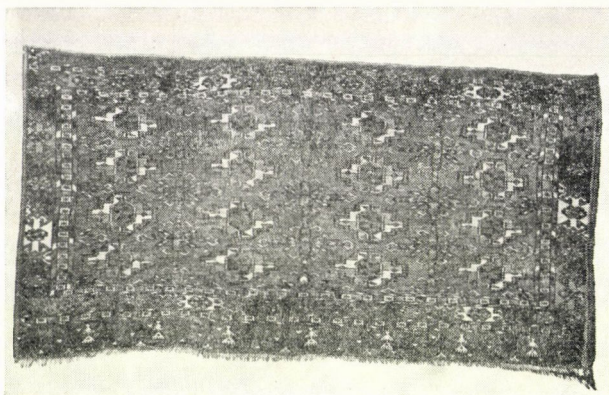
Csomó: jordes, 4000/dm<sup>2</sup>, gyapjú, selyem és pamut.

Felső vége: hiányos.

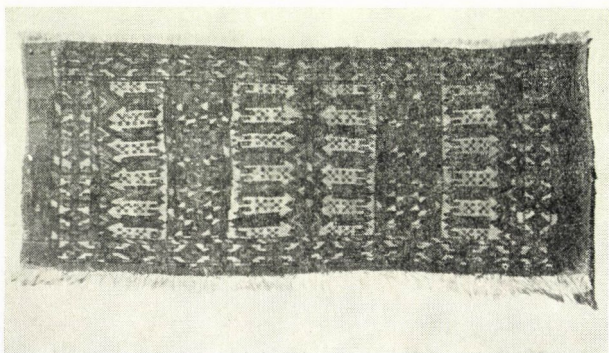
Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: nem eredeti.





23. Tekke-türkmen szőnyegtáska, XVIII—XIX. sz., Ltsz.: 69.1228.I.



24. Jomut-türkmen szőnyegtáska, XVIII—XIX. sz., Ltsz.: 50.24

Színei: borvörös, narancs, kék, sötétkék, kékesfekete, lila (selyem), fehér (pamut), barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.;

Ahmedov, A. A. 13—14. kép.

Schürmann, U. 17/10. tábla;

Azadi, S. 2. kép.

Megjegyzés: A legszebb szárík-táska, legalább háromszáz éves, valószínű a XVII. században készült. A régi táskán a göl-minta széles, az újabbakon keskenyebb. A csomózás mindig jordes.

43. Jomut-türkmen szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. első fele. Ltsz.: 53.4622.

Mérete: 115 × 78,5 cm.

Láncfonál: barna teveszőr, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: jordes, 2720/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: eredeti.

Alsó vége: eredeti.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: sötétvörös lila árnyalattal, borvörös, narancs, sötétkék, fekete, csontszín, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20;

Moskova, V. G. XL. 2, II, 12.

Ahmedov, A. A. 13—14. kép.

44. Jomut-türkmen szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. Ltsz.: 54., 2099.I.

Mérete: 110 × 81 cm.

Láncfonál: szürke gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: jordes, 2923/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: eredeti.

Alsó vége: eredeti.

Oldalszegély: nem eredeti, az egyik oldalon hiányos. Színei: meggyzín, borvörös, sötétkék, zöld, elefántcsont, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.

Ahmedov, A. A. 13—14. kép;

Moskova, V. G. XL. 2, 12.

45. Jomut-türkmen szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. Ltsz.: 24.440.

Mérete: 111 × 80 cm.

Láncfonál: csontszínű gyapjú, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.

Csomó: jordes, 3000/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: eredeti.

Alsó vége: eredeti.

Oldalszegély: nem eredeti.

Színei: meggyzín, borvörös, téglavörös, narancs, kékesfekete, elefántcsont, barna.

Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.

Ahmedov, A. A. 13—14. kép;

Moskova, V. G. XL. 5.

Megjegyzés: Lehetséges, hogy a szőnyegtáska XVII. századi készítmény. Kiváló darab.

46. Jomut-türkmen szőnyegtáska (csoval), töredék, XIX. sz. Ltsz.: 24.441.

Mérete: 89 × 74 cm.

Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.

Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.

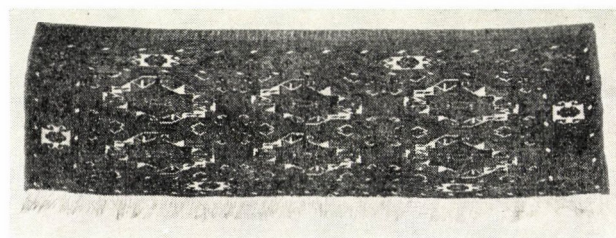
Csomó: jordes, 2590/dm<sup>2</sup>, gyapjú.

Felső vége: eredeti.

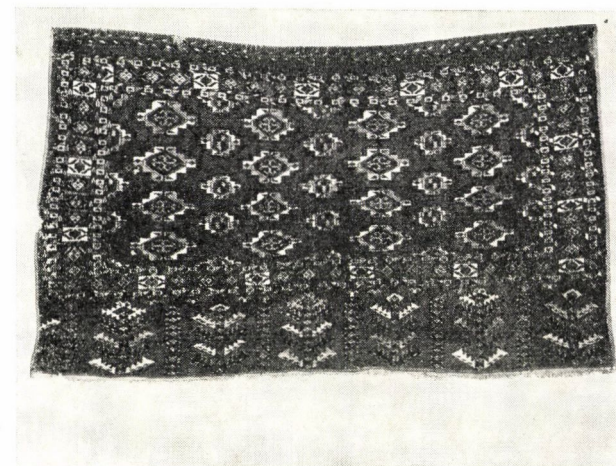
Alsó vége: hiányos.

Oldalszegély: hiányos, az egyik oldalon a táskából hiányzik egy rész.

Színei: bordóvörös, borvörös, sárga, barnássárga, sötétkék, türkizöld, csontszín.



25. Tekke-türkmen szőnyegtáska, XVIII—XIX. sz., Ltsz.: 24.360



26. Tekke-türkmen szőnyegtáska (torba), XIX. sz. Ltsz.: 54.2033.I.

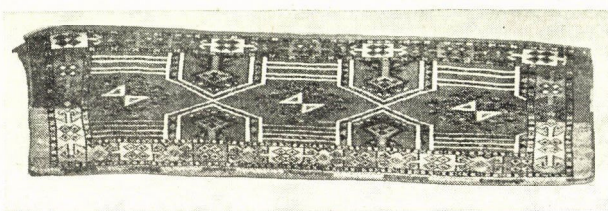


- Irodalom: Dudin, Sz. M. I. 1—33, II. 1—20.  
Ahmedov, A. A. 13—14. kép;  
Moskova, V. G. XL. 2.
47. Tekke-türkmén szőnyegtáska (csoval), töredék, XVII. vagy XVIII. sz. Ltsz.: 14.615.  
Mérete: 61 × 40 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: szürkésbarna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 5076/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső és alsó vége: hiányos.  
Oldalszegély: hiányzik.  
Színei: meggyszín, narancs, aranyárga, világoskék, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Azadi, S. 19/c, 20, 21. kép.
48. Tekke-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 24.434.  
Mérete: 112 × 43 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 4896/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: hiányos.  
Alsó vége: hiányos.  
Oldalszegély: hiányos.  
Színei: meggyszín, borvörös, téglavörös, középkék, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Restaurálta: Hoffmann Erika  
Irodalom: Moskova, V. G. LI. 4;  
Azadi, S. 19/c. kép.  
Megjegyzés: S. Azadi közlése szerint ez a táskák jóval idősebb, mint a 49. számú, ezt bizonyítja az ökörvér-szín a szőnyegen, valószínű XVIII. századi prima darab. Ritkaság.
49. Tekke-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 69.1228.1.  
Mérete: 104 × 30 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: csontszínű gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 5085/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: ép.  
Alsó vége: ép.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: bordóvörös, borvörös, téglavörös, sötétkék, zöldeskék, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Moskova, V. G. LI. 4.
50. Jomut-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 50.24.  
Mérete: 124 × 74 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: szürke gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 3612/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: ép.  
Alsó vége: ép.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggyszín, narancs, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Moskova, V. G. LVI. 13.
51. Tekke-türkmén szőnyegtáska (csoval), XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 24.360.  
Mérete: 105 × 57,5 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 3321/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: nem eredeti.  
Alsó vége: hiányos.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggyszín, narancs, vörös, sötétkék, zöldeskék, lila, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Azadi, S. 19/c. kép.  
Megjegyzés: Nagyon régi.
52. Kizil-ajak-türkmén szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. első fele. Ltsz.: 50.26.  
Mérete: 133 × 69 cm.  
Láncfonál: világosbarna gyapjú két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 2242/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: nem eredeti, kiegészített.  
Alsó vége: nem eredeti.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: bordóvörös, világoskék, sötétkék, zöld, elefántcsont, sárga, barna.  
Irodalom: Dudin, Sz. M. II. 22.  
Moskova, V. G. LVII. 11, 21.  
Megjegyzés: A szőnyegtáska fogásra nézve kemény, ezért tekke nem lehet, felmerült még az erszári eredet kérdése is.
53. Arabacsi-türkmén szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. első fele. Ltsz.: 24.372.  
Mérete: 94 × 66 cm.  
Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú Z sodratú.  
Csomó: szenné, 2500/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: hiányos.  
Alsó vége: hiányos.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: bordóvörös, téglapiros, aranyárga, kék, sötétkék, csontszín, barna.  
Irodalom: Azadi, S. 19/c. kép.  
Megjegyzés: arabacsi táskák, rokona a 22. számú erszári-arabacsi szőnyegnek, bár nagyon kopott, régi értékes darab.
54. Tekke-türkmén szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. Ltsz.: 24.359.  
Mérete: 103,5 × 66 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Csomó: szenné 2380/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: konzervált.  
Alsó vége: konzervált.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggyszín, borvörös, sötétkék, türkizkék, csontszín, sárga, barna.  
Irodalom: Moskova, V. G. LI.  
Megjegyzés: Lehetséges, hogy a tárgy Kizil-ajak készítmény, régi darab, valószínű XVIII. századi.
55. Tekke- vagy jomut-türkmén szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. Ltsz.: 50.21.  
Mérete: 97 × 69 cm.  
Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szálás, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 2880/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: hiányos. Konzervált.  
Alsó vége: hiányos. Konzervált.  
Oldalszegély: hiányos.  
Színei: meggyszín, borvörös, világoskék, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Moskova, V. G. LI.  
Azadi, S. 19/c. kép.  
Megjegyzés: A szőnyegtáskák törzsi eredete nem teljesen tisztázott, S. Azadi szerint lehetséges, hogy jomut, nem valószínű, hogy tekke készítmény.
56. Tekke-türkmén szőnyegtáska (torba), XIX. sz. első fele. Ltsz.: 54.2033.1.  
Mérete: 70 × 28 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szálás, S sodratú.





27. Jomut-türkmen szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. Ltsz.: 24.443



28. Jomut-türkmen szőnyegtáska (torba), XIX. sz. Ltsz.: 24.364

Vetülékfonál: szürkésbarna, gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 2924/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: ép.  
Alsó vége: ép.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggyzsin, borvörös, narancs, sárga, világoskék, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Moskova, V. G. LVII. 8.  
Megjegyzés: ritka kisméretű szőnyegtáska (torba), valószínű, hogy XVIII. századi tekke készítmény.

57. Jomut-türkmen szőnyegtáska (torba), töredék, XIX. sz. első fele. Ltsz. 54.2617.1.

Mérete: 33,5 × 32,5—28 × 32 cm.  
Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 2240/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső és alsó vége: hiányos.  
Oldalszegély: hiányzik.  
Színei: bordóvörös, vörös, aranysárga, kék, sötétkék, türkizöld, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Milhofer, S. A. 80. kép.  
Moskova, V. G. 56. kép.

58. Jomut-türkmen szőnyegtáska (csoval), XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 50.25.

Mérete: 111 × 76,5 cm.  
Láncfonál: világosbarna gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: jordes, 2923/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: nem eredeti.  
Alsó vége: nem eredeti.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggypiros, sárga, sötétkék, türkizöld, csontszínű, barna.

Irodalom: Milhofer, S. A. 79. kép.

Moskova, V. G. LVIII. 12.

Megjegyzés: A tárgy mintázata nem a legszebb, jóval gyöngébb készítmény, mint a többi jomut szőnyegtáska.

59. Jomut-türkmen szőnyegtáska (csoval), XIX. sz. Ltsz. 24.443.

Mérete: 105 × 75 cm.  
Láncfonál: barnásszürke gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: barna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 2190/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: nem eredeti.  
Alsó vége: ép.  
Oldalszegély: nem eredeti.  
Színei: meggyzsin, narancs, világoskék, sötétkék, elefántcsont, barna.  
Irodalom: Milhofer, S. A. 79. kép.  
Moskova, V. G. LVIII. 12.  
Megjegyzés: Lehetséges, hogy a szőnyegtáska XVIII. századi.

60. Jomut-türkmen szőnyegtáska (torba), XIX. sz. Ltsz.: 24.364.

Mérete: 134 × 34,5 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: világosbarna gyapjú, Z sodratú.  
Csomó: szenné, 1368/dm<sup>2</sup>, gyapjú.  
Felső vége: ép.  
Alsó vége: ép.  
Oldalszegély: részben eredeti, nyolcas szegőöltés.  
Színei: meggyzsin, narancs, aranysárga, mustársárga, sárgásbarna, barna, sötétkék, elefántcsont.  
Irodalom: Azadi, S. 32. p. 5.  
Megjegyzés: Lehetséges, hogy a szőnyegtáska erszáricsaudor készítmény, csud-bas csoportba tartozó.

61. Jomut-türkmen szőnyegtáska, szövött (csoval), XIX. sz.

Mérete: 109 × 62 cm.  
Anyaga: gyapjú, mintázata színes gyapjú és pamut.  
Felső és alsó vége: ép.  
Oldalszegély: ép.  
Színei: barnászvörös, borvörös, téglavörös, sötétkék, fehér (pamut).  
Restaurálta: Fikó Katalin.  
Irodalom: Schürmann, U. 35. kép.

Megjegyzés: kiváló szövött táskák, valószínűleg XVIII. századi, vagy a XIX. század elején készült.

A szőnyegek technikai adatait készítette:  
Farkasvölgyi Zsuzsanna textilrestaurátor.

Foto: Wagner Richard.

## Appendix.

A függelékben utólagosan felvett 5 db szőnyeggel együtt az Iparművészeti Múzeum türkmen szőnyegeknek száma 66 darabra növekedett.

1. Jomut- vagy tekke-türkmen szövött és hímzett szőnyeg, XIX. sz. Ltsz. 20.850.

Mérete: 272 × 182 cm.  
Láncfonál: csontszínű gyapjú, két Z szál, S sodratú.  
Vetülékfonál: bordószínű gyapjú, türkizöld, két szál, Z sodratú.  
Felső vége: szakadozott. Kilim 4,5 cm. Három kék csík.  
Alsó vége: ép. Kilim 27 cm. Három kék csík.  
Oldalszegély: új.  
Színei: bordó alap, világoskék, sötétkék, türkizöld, narancs, fehér, barna.  
Irodalom: Moskova, V. G. 182. 67. kép.



2. Erszári-türkmén szőnyeg, XVIII—XIX. sz. Ltsz.: 74.63.1.

Mérete:  $229 \times 213$  cm.

Láncfonál: barna teveszőr, két Z szálás, S sodratú.

Vetülékfonál: barna gypjú, egy szálás, Z sodratú.

Csomó: szenné,  $700/\text{dm}^2$ , gypjú.

Felső vége: hiányos, 4 cm piros és barna kilim.

Alsó vége: ugyanaz.

Oldalszegély: hiányos, barna teveszőr, nyolcas szegőöltés.

Színei: meggyvörös alap, kék, zöld, kékeszöld, barna, sárga, csontszín, piros.

Irodalom: Moskova, V. G. 202. 73. kép.

Megjegyzés: A múzeum erszári-türkmén szőnyeget — függelékbe felvett 2. 3. 4. számú szőnyegek — régi és kiváló példányok, ezt megerősítette S. Azadi kollegális szakértői véleményezése is.

3. Erszári-türkmén szőnyeg, XIX. sz. Ltsz.: 20.851.

Mérete:  $230 \times 190$  cm.

Láncfonál: barnásszürke teveszőr, két Z szálás, S sodratú.

Vetülékfonál: szürke teveszőr és barna gypjú, Z sodratú.

Csomó: szenné,  $875/\text{dm}^2$ , gypjú.

Felső vége: kopott, 10 cm. kilim, zöld alapon piros csik.

Alsó vége: kopott, 4 cm kilim, bordó alapon három csik.

Oldalszegély: teveszőr, nyolcas szegőöltés, barna színű.

Színei: sötét meggy, világosvörös, sötétkék, feketeskék,

zöld, világoskék, világosbarna, barna, narancs, csontszín.

Irodalom: Moskova, V. G. 192—226.

4. Erszári-türkmén szőnyeg, XIX. sz. első fele. Ltsz.: 73.105.1.

Mérete:  $302 \times 200$  cm.

Láncfonál: szürkésbarna teveszőr, két Z szálás, S sodratú.

Vetülékfonál: szürkésbarna teveszőr és piros gypjú, Z sodratú.

Csomó: szenné,  $648/\text{dm}^2$ , gypjú.

Felső vége: ép, hat cm kilim.

Alsó vége: ép, tíz cm piros kilim.

Oldalszegély: barna teveszőr, nyolcas szegőöltés.

Színei: meggyvörös, kék, zöldeskék, zöld, sárga, sötétbarna, csontszín.

Irodalom: Moskova, V. G. 192—226.

5. Erszári-türkmén szőnyegtáska (besir), XIX. sz. Ltsz.: 75.253.

Mérete:  $105 \times 46$  cm.

Láncfonál: barna teveszőr, két Z szálás, S sodratú.

Vetülékfonál: csontszínű teveszőr és barna gypjú, Z sodratú.

Csomó: szenné,  $972/\text{dm}^2$ , gypjú.

Felső vége: hiányos.

Alsó vége: 7 cm kilim, barna, piros, kék, szürke színű.

Oldalszegély: kopott, barna teveszőr.

Színei: meggyvörös, bordóvörös, sötétkék, világoskék, sárga, barna, csontszín.

Irodalom: Moskova, V. G. 192—226.

# JEGYZETEK

1 A türkmének törzsi felosztásával, lélekszámával és földrajzi elhelyezkedésével nagyon sok tanulmány foglalkozik. Vámbéry Ármin (A török faj c. műve) kielégítő eligazítást ad ebben a kérdésben, s már 1885-ben leírta a türkmén törzsek lélekszámát és területi elhelyezkedését. Szerinte a tekkék száma: 400 000, a jomutoké: 200 000, az erszáriké: 200 000, a csaudoroké: 60 000, a szaloroké: 28 000, míg a göklenek száma csak 15 000 fő. Vámbéry Ármin említ még 16 141 ún. orosz turkománt (akik orosz területeken éltek), s a türkmén népet egy millió főre becsüli. Úgy véli, hogy régebben a türkmének száma jóval nagyobb volt. Vámbéry Ármin annak idején ezeket a számadatokat sátorokban adta meg, így például a csaudorok lélekszámát: 12 000 sátorban, azaz 60 000 főben. A szőnyegirodalomban Schürmann, U. (Frankfurt, 1969) is sátorban és lélekszámban adta meg a türkmének múlt századvégi népességi mutatóit. A szovjet etnográfusok kutatásai nyomán ma már jóval többet tudunk a türkmén törzsek életéről, mint valaha, s részletekben nagyon sok kérdést pontosabban.

Kitűnő eligazítást nyújtanak: Zsdanko, T. A., Tolszov, Sz. P., Markov, G. E., Ovezberdijev, K., Dzsikijev, A., Vinnyikov, Ja. R., Vasziljeva, G. P. szovjet etnográfusok tanulmányai vagy König, W., Krader, L. német, illetve amerikai szakértők munkái.

Kononov, A. N. „A türkmének nemzetségekönve. Abul-Gházi khivai kán műve.” (Moszkva—Leningrád, 1958) a szerző fordításában és jegyzeteivel. A munka 98. oldalán bőséges elemzést adja a türkmén szó keletkezésének és jelentésének. Kononov megemlíti Vámbéry Ármint is, aki szerint a türkmén szó azt jelenti, hogy törökség (Vámbéry, Á. A török faj, 463).

2 Dobrovits Aladár Dr. Fettick Ottórol (1955-ben) megemlíti, hogy a neves állatorvos és műgyűjtő ötezenél több műtárgyat, melynek értéke több millió Ft volt, a magyar múzeumoknak ajánlódta. Az ajándékozást 1946-ban, majd 1952-ben újra megismételte, míg végül a felettes hatóságok a nemzetnek önzetlenül felajánlott ajándékot elfogadták. (Fettick Ottó szül. 1875-ben és meghalt 1954-ben.)

3 A magyar közönség tájékoztatása a türkmén szőnyegekről elég korán megtörtént. Különböző címszó alatt a Művészeti Ipar 1892. évi száma már ír „A turkomán szőnyegekről” is. Szépségét és műstráját utólrhetetlennek írja le, s megjegyzi, hogy nem perzsa területen készülnek, végül azzal fejeződik be a rövid híradás, hogy „sajnos a turkománoknak nagy a hajlamuk anilin festéket használni, kivált, mert termékeik fő színe a vörös”. „S tévesen nevezik ezeket a szőnyegeteket Bokharának.”

Vámbéry Ármin (1892, ill. 1966-ban újra kiadott) közép-ázsiai utazásáról szóló hangulatos írásában röviden, de igen elismerő hangon foglalkozik a türkmének szőnyegkészítésével. Kiemeli a szép és igazi színeket, a szövés erősségét és az alakok arányosságát, a nomád nők kitűnő ízlését, mely mint mondja „gyakran jobb, mint

nem egy európai gyárosé”. Azt is megjegyzi, hogy szőnyeget csak a gazdagabb türkméneknél és üzbégeknél lehet látni. Jó megfigyelő, mert valóban egy nagy szőnyegen több lány vagy asszony dolgozik, egy idősebb matróna vezetésével. S mint Vámbéry leírta: „... az idősebb nő homokban pontozza ki az alakok mintáit, s mondja meg a fonalszálak számát.” Derűsen írja le a nemezszőnyeg készítését, egyedül ott téved, amikor úgy véli, hogy a nomádok a mintákat európai kelmékről veszik át, s ezt ügyesen másolják. Szavait félre lehet érteni, s ez hiba, de másolás előfordult. (Murray, E. is említ ilyesmit 1936-ban tett ázsiai útja során, de ezt általánosítani valóban nem lehet.)

Almácssy György (1903-ban kiadott) ázsiai útleírásában elmondja, hogy Tiflisz (Tbiliszi, Grúzia fővárosa) és Merv (Mari) a türkmén szőnyegek igazi piaca, de az árak az európaiakat is felülmúlják. Világosan látja, hogy a türkmének szőnyegművészessége hanyatlak, s ezt a szokatlan nagy darabok, a piaci túlekedés és az anilin használatára vezeti vissza. Írja, hogy Bokharában, Szamarkandban és Taskentben nem gyártanak szőnyegeteket. Találón jegyzi meg, hogy az „igazi merev tekke” szőnyegek (tömör csomózásúak) megfizethetetlenek, a jomut készítmények már másodrangúak, s ezeket nevezik Európában Bokharának.

Prinz Gyula (1911) tudósításai kiegészítik Almácssy György megjegyzéseit a kirgizek népi iparművészetéről.

Muzedlis ügyek „Iparművészeti szédelgések” c. névtelen hírben (1911) arról tudósítanak, hogy hamisítják a keleti turkesztán szőnyegeteket.

Csányi Károly 1924-ben kiadott „Régi keleti szőnyegek” c. katalógusában tíz darab közép-ázsiai szőnyeg szerepelt.

Ebből: három db jomut szőnyeg, Bokhara szőnyeg szintén három darab (de hogy melyik türkmén törzs készítette, azt nem tüntették fel), egy db ún. bokhara sáv (jolami), továbbá két db besir szőnyeg és szerepel még egy db afgán szőnyeg is.

Az Iparművészeti Múzeum birtokában volt a 138. tételszám alatti XVII. századnak feltüntetett jomut szőnyeg, mérete  $135 \times 75$  cm (52—105. cs.). Sajnos ezt a régi és értékes szőnyeget nem sikerült megtalálni és azonosítani.

A katalógus 143. tételszáma alatt szerepel egy engszi szőnyeg is, „Hacslí Bokhara” elnevezéssel. Mérete:  $127 \times 171$  cm, XVIII. századnak volt feltüntetve és a csomók száma: 32—59 cs. Tulajdonosa: Halász Aladár volt.

A katalógus szerzője egyetlen találo mondattal jellemzi a közép-ázsiai-türkmén szőnyegeteket, hogy ezek „sötétvörös színezésűek, sűrű csomózásúak, ... és gyéren előfordulnak”.

Csányi Károly és Felvinczi Takács Zoltán az 1929-ben megrendezett nagyszabású „Keleti művészeti kiállítás” alkalmával 42 darab közép-ázsiai szőnyeget mutatott be.

Érdekes, hogy a bemutatott közép-ázsiai szőnyegek közül 29 darab



XVIII. századnak volt feltüntetve, ezenkívül 7 darab XVIII–XIX. századnak és csak 6 darab szőnyeget tartottak XX. századi leltékezésüknek. A kiállításon szerepeltek: ún. bokhara szőnyegek és szőnyegtáskák, jomut és besir szőnyegek, sőt bokhara szumák-szőnyeg, s egy darab bokhara sáv (jolami), továbbá öt darab szamar kandi szőnyeg.

A katalógus 879. sz. fényképén látható besir szőnyeg Dr. Fettiük Ottó tulajdona volt, majd ajándékozása révén az Iparművészeti Múzeumba került, s ma 20.873 leltári szám alatt szerepel. Hasonlóan dr. Fettiük Ottó tulajdonában volt a katalógus 847. fényképén látható nemes tekke-türkmen szőnyeg, ez ma az Iparművészeti Múzeumban a 20.881. leltári szám alatt található.

A katalógus leközölt még a 872. sz. fényképen egy nagyszerű jomut szőnyeget (kepsze göllel), ennek tulajdonosa Halász Aladár volt, ennek a szőnyegnek nem sikerült nyomára bukkanni.

Mind a három türkmen szőnyeg XVIII. századnak volt feltüntetve, s ez a keltezés reális, mivel kivételes szépségű szőnyegekről van szó.

Felvinczi Takács Zoltán „A turkómán szőnyegről” 1927-ben, majd a Művészeti Lexikon részére 1935-ben írt cikkeiben hangsúlyozza, hogy a régi türkmen szőnyegek csomózás szempontjából versenyeznek a legjobb perzsa szőnyegekkel. Ő is gülnek nevezi (rózsának) a göl-mintázatokat, s aláhúzza, hogy a türkmenek mintái állnak a legközelebb az ősfarmákhoz. Azt is hangoztatja, hogy a legszebb és legszorgóbb stílusban a szalorok dolgoztak, s művészetük utódai a szárikok lettek, akikről a szalor formakincset a tekkék örökölték. A türkmen szőnyegetek – Bogoljubov, A. nyomán – szalor, jomut, erszari csoportokra osztja fel, s úgy véli, hogy a türkmenek és afgánok mintáiban szaszanida, indiai, kelet-turkesztáni és kínai szövetek rajzai ismétlődnek, de utal a hellenisztikus kapcsolatokra is.

Layer Károly 1933-ban írt cikkében az új szerzemények között bemutatta néhai Rényi József műgyűtemi tanár hagyatékából a múzeumnak ajándékozott XVIII. századi besir szőnyeget. Ez ma az IM. leltárban 18.158 sz. alatt szerepel.

Jajcazyne Kanyó Erszbet 1937-ben írt könyvében helyesen jegyzi meg, hogy a nomádok készítette közép-ázsiai szőnyegek közös vonása a szigorú dekorativitás és a melegvörös alapszín. Ezenkívül sötéték, halványsárga, vörhenyes színek fordulnak elő. A bokhara típusúakon ő is, mint a legtöbb kutató abban az időben, kínai mintahatást vél felfedezni, felhőfoszlányos kínai eredetű rajzról, illetve finom rajzú sasmotívumról ír. (Ez valószínűleg tekke-szőnyeg lehetett.) A jomut szőnyegről megjegyzi, hogy lila színezésűek. Utal még a szerző arra is, hogy sokféle türkmen szőnyegkészítmény van, pl. tevetáska, tarisnya stb. Az engszi ő is Hatsli-nak nevezte, s naivul arra gondolt, hogy az engszi levő ajtószéri mintázat a nomád vágyódását fejezi ki a ház után, egyébként az engszi helyesen sátorajtó bejárat szőnyegnek nevezte.

4 Szimakov, N. E. „Közép-Ázsia művészete”, Pétervár, 1883. album, a közép-ázsiai népek dekoratív művészetével foglalkozik, említi a szőnyegművészetet is, de csak a bokharai kánságban készült szőnyegetek. (Öt táblán tíz szőnyeget.) A kiadvány nagy sikert aratott és szerepelt a Koppenhágai Nemzetközi Kiállításon is (1888-ban), elsőként adva hírt a közép-ázsiai népek alig ismert művészetéről. Az Iparművészeti Múzeum Könyvtárának annak idején megküldték a művet, mely sajnos később elveszett.

Bogoljubov, A. A. „Közép-Ázsia szőnyegkészítményei”. Pétervár, 1908–1909. Orosz és francia nyelvű rövid bevezető szöveggel, színes grafikus képtáblákkal és térképpel. Bogoljubov, aki egy időben a Kaszpi-tengerentúli Területek katonai parancsnoka volt, Arendrenkóval, Mihajlovval együtt nagy szőnyeggyűjteménnyel rendelkezett. Arendrenkó gyűjteményét 1900-ban Párizsban kiállították, Bogoljubov gyűjteménye is több oroszországi és nemzetközi kiállításon szerepelt. A kritika kifogásolta Bogoljubov könyvében levő ornamentikák pontatlanságát, a szőnyegek színeit, az etnográfiai térkép hiányosságát, de ez az album értékét nem csökkentette, s jelentőségét ma is megtartotta. (1973-ban Angliában újra kiadták, l. irodalom jegyzékét.) Bogoljubov elsőnek mutatott rá a türkmen szőnyegek ornamentikáinak régiségre, az egyes törzsekhez való szoros kapcsolódására, és elsőként tett kísérletet a közép-ázsiai szőnyegek osztályozására. Josef Kuderna (Leipzig, 1910) németre is lefordította, s úgyszólván minden szőnyegszakkönyv felhasználta e munka értékes megállapításait. Az Iparművészeti Múzeum Könyvtárban is megtalálható.

Burdukov, N. állami tisztviselő, több színvonalas cikk és katalógus szerzője, maga is gyűjtő volt, aki többször járt hivatalos úton Közép-Ázsiában, s tanulmányozta a közép-ázsiai népek iparművészetét.

Dudin, Sz. M. „Közép-Ázsia szőnyegkészítményei”, Leningrád, 1928. Dudin egyik legnagyobb szakértője volt a közép-ázsiai népek szőnyegművészetének és kultúrájának. Eredetileg a pétervári Orosz Múzeum munkatársa, foglalkozása nézve grafikus művész, aki 1902–1903-ban a múzeum megbízása alapján kutatóúton volt Közép-Ázsiában. Szőnyeget gyűjtött, lerajzolta a türkmen és más népek szőnyegornamentikáit, ezenkívül rendkívül értékes fényképfelvételeket is készített, melynek sajnos egy része Leningrád ostromakor (1941) megsemmisült. Elemezte a közép-ázsiai népek szőnyegművészetét, különösen a türkmenekét, de érintette az üzbégek, kirgizek és más népek szőnyegművészetének kérdéseit is. A Dudin által lerajzolt grafikai táblák elsőrendű forrásává váltak a későbbi

kutatásoknak, s tartalmas analízisei a szőnyegek művészi szépségéről és formáiról ma is érvényesek. Az amudarjai türkmenek, továbbá a szalorok és szárikok szőnyegművészetét nem elég pontosan határozta meg, de nem is állt elegendő anyag rendelkezésére. Dudin alapvető műve a közép-ázsiai népek szőnyegművészetéről nem vált közkinccsé, mert egy nehezen megszerezhető múzeumi gyűjteményes kötetben jelent meg, rövid német rezümé kíséretében.

Morozova, A. Sz. nemrég tanulmányt tett közé Dudin fényképkollekciójáról („Türkmenia Dudin fényképgyűjteményében”, Ashabad, 1973.).

Felkerzam, A. E. „Közép-ázsia régi szőnyegei”, Pétervár, 1914–15. A fenti kitűnő szakértő és műgyűjtő munkája még nehezebben érhető el, mivel a „Régi idők vagy évek” című folyóiratban jelent meg. A szerző kitűnően ismerte a kérdésre vonatkozó szakirodalmat, a múzeumok gyűjteményeit és a külföldi kutatások eredményeit. Elemezte a szőnyegek művészeti, technikai és az ornamentikák tartalmi kérdéseit. Kitért a kirgizek és a kelet-turkesztáni terület szőnyegeire is. A tanulmányt rövid francia összefoglalás kíséri. Dosztojevskij, M. 1917-ben a közép-ázsiai régiségekről és életről írva már felhasználta Felkerzamt és mások cikkeit, Vambéryre is hivatkozik, s említi, hogy a türkmen szőnyeg keresett áru és kivitel cikk Amerikába is.

Szemenov, A. A. „Irodalmi útmutató Ázsia szőnyegeihez”, Taskent, 1926. A bibliográfiában harminchat orosz és százhatvan-negy idegen nyelven megjelent munkát sorol fel. Szemenov bibliográfiája és kritikája segítette a kutatómunka kifejlődését.

Gogel, F. „Türkmen szőnyeg” c. kiállítási vezetője 1927-ben Moszkvában jelent meg, s hűsz oldalal a Keleti Kultúrák Múzeumának kiállítását mutatja be. Nagyobb jelentőségű a szerző ugyancsak Moszkvában, 1950-ben megjelent „Szőnyegek” c. könyve. Gogel munkájának érdeme a szőnyegművészet és a társadalom szoros kapcsolatának hangoztatása, a türkmen szőnyegek meghatározásában megnyilvánuló bátorsága (több türkmen szőnyegről kimutatta régi – XVII. vagy XVIII. századi – keletkezését). Munkásságának negatívuma a szőnyegművészet és a társadalom (természet) kapcsolatának merev értelmezése, a történelem és az etnográfiai kutatások újabb eredményeinek figyelmen kívül hagyása, s különféle helytelen teóriák felállítása. (Pl. a gölök rajza – szerinte – a türkmen öntöző-csatornák ábrázolása.)

Ponomarev, O. szőnyegkutató három értékes tanulmányt közölt Ashabadban 1931-ben a „Türkmenovedényije” („Türkmenológia”) c. folyóiratban. „A három momentum”, „A szalor, szárik és tekke ornamentikák motívumai”, továbbá „Hogyan készül a türkmen szőnyeg”. Az ornamentikákkal foglalkozó tanulmányában régi motívumokat gyűjtött össze, de ezek egy részét tévesen értelmezte. Ma sem vesztett azonban semmit időszűrűségeiből a türkmen szőnyeganyagáról, színeiről, az anyagfelhasználási normákról, a takácsnők nehéz munkájának elemzéséről, a szovjet türkmen szőnyegipar helyzetéről, valamint a szőnyegek esetleges „kozmetikázásáról” (hamisításáról) írt sorai.

Tyihonov, V. 1930-ban írt cikke alig hoz újat a türkmen ornamentikák kutatásában.

Moskova, V. G. és Morozova, A. Sz. „Közép-Ázsia népeinek szőnyegei a XIX. század végén és a XX. század elején”, Taskent, 1970. Ez az alapvető mű tárgyalja a közép-ázsiai népek szőnyegművészetének összes kérdését, a második és a harmadik részében önállóan az üzbég és a türkmen nép szőnyegművészetét. V. G. Moskova halála után (1902–1952) kutatótársa, Morozova asszony fejezte be a kapitális munkát. A könyvben értékesítették az 1929. évi, továbbá az 1935, 1940, 1942, 1944, 1946-ban lezajlott expedíciós kutatások és gyűjtőutak anyagát és tapasztalatait. (A szőnyegtermelő szövetkezetek elejétől kezdve értékesítették a maguk gyakorlati munkájában a kutatócsoportok anyagait.) Ezenkívül a közép-ázsiai múzeumok szőnyegtárait is értékes szőnyegekkel egészítették ki. A legértékesebb gyűjtemények egyike a Türkmen SZSZK Szőnyegalapjának több mint 500 különféle szőnyegtárgyból álló tára volt, de ez sajnos az ashabadi földrengés (1948) és az átszervezések következtében nem maradt egyben, s a földrengés alatt elpusztult a Moskova kutatónő által lefektetett tudományos dokumentáció is. A legértékesebb türkmen szőnyegetek a Türkmen Állami Művészeti Múzeum (Ashabad), az Üzbég Állami Művészeti Múzeum (Taskent) és a Szamarkandi Múzeum őrzi. Ezenkívül igen gazdag türkmen, kazah és üzbég szőnyeggyűjteménnyel rendelkezik a taskenti Üzbegisztán Népeinek Története Múzeum is. A könyv tárgyalja a közép-ázsiai szőnyegművészet egész történetét, felvázolja és értékeli az idevonatkozó legfontosabb kutatómunkát, különös tekintettel az orosz és a szovjet tudósok munkásságára. Leírják a szőnyegek anyagát, készítésének technológiáját, a festőanyagokat és a festési eljárásokat. Rendszerezik és osztályozzák a közép-ázsiai népek szőnyegeit. A türkmen fejezetben külön-külön elemzik a szalor, szárik, tekke, jomut, csaudor, igdir és más törzsek készítményeit, továbbá az Amudarja folyó mentén élő törzsek szőnyegeit. (Ezeket Besir és Burdalik falvak neve után nevezték el, de szokás még erszari-besir szőnyegeknek is nevezni.) Az ornamentikák és a gölök jelentéstartalmának kérdéséről V. G. Moskova már 1946-ban nagy jelentőségű tanulmányt írt, melyet 1948-ban Bécsben nemetül is közzétettek. Ebben a tanulmányban fejtette ki először Moskova elméletét, mely szerint a türkmen gölök (medaillonok) az egyes türkmen törzsek ongonjaira (totemjeire) vezethetők vissza, mivel ezek is nagy erejű ragadozó



madarak ábrázolásából álltak. Bőséges adatanyag (pl. kiállítások jegyzéke), jegyzetek, szakkifejezések szótára, grafikus ábrázolások egészítik ki a szerzők tudományos megállapításait. Sajnos, a könyv fényképanyaga kevés és rossz minőségű.

*Pirkulijeva, A. N.* „Az Amu-Darja középső völgyében élő türkmének szőnyegtakácsága” c. tanulmánya Moszkvában, 1966-ban jelent meg. (Egy gyűjteményes kötetben, amely Közép-Ázsia és Kazahsztán népeinek anyagi kultúráját tárgyalja.) Ez az alapos tanulmány a legrészletesebben taglalja az erszári türkmének, azaz valaha a bokharai kánáság területén élt türkmének szőnyegművészetét. (Ezt Európában erszári-besir szőnyegkészítmények elnevezés alatt ismerik.) Pirkulijeva kutatón mindenben egyetért Moskovával, de szerinte nem szükséges az erszári és a besir szőnyegkészítmények két különböző csoportba való sorolása, mivel a besir típusú szőnyegkészítmények túlnyomórészt az erszári türkmének készítették. Ugyancsak a fenti szerző 1973-ban megjelent munkája tárgyalja ennek a vidéknek a háziiparát és kézművességét a múlt század végén és a század elején. Ebben hasznos párhuzamok állapíthatók meg a különböző művészek között. Szaltanova, V. M. tanulmánya (1973) a türkmén himnuszok ornamentikáit elemzi, s a talizmánok és más régi ornamentikák meglétét mutatja ki a türkmén népművészet másik ágazatában.

*Szaurova, G.* Ashabadban élő művészettörténésznek kutatásainak jelentős részét a türkmén szőnyegnek és a képzőművészetnek szentelte. A „Türkmenisztán Műemlékei” c. folyóiratban a „Türkmen szőnyegről” (1966), „Egy régi ősművészet megújulásáról” (1967), „Az elsőkről, akik Lenin ábrázoló szőnyeget készítettek” (1969) írt cikkeket. S bemutatja a legkiválóbb türkmén takácsnókat. Fontosabb munkája: „A mai türkmén szőnyeg és tradíciói” c. könyv (1968), ebben elemzi az ornamentikák keletkezését és jelentéseit. Nemrég jelent meg a türkmén képzőművészetről egy jól összeválogatott népszerűsítő könyve (1972).

(Érdekes, hogy Krist, G. 1939-ben angolul megjelent könyve Szovjet-Ázsiáról lekötli a 2. sz. fényképen Nabat Khakin kiváló mesterasszony azóta már világhírűvé vált képét, amint tekke-türkmén szőnyeget csomós nemzeti viseletben. E könyv feltételei történelmi dokumentumokká váltak az 1930-as évek Üzbegisztánjáról és Türkmenisztánjáról.)

*Mirtov, B. A.* kutatót foglalkoztatják a türkmén szőnyegek külföldi kiállításai (1970), e tárgyban kiadott könyvek recenziója (1971) és az ornamentikák keletkezése (1974). E tárgyban írt cikkei a „Türkmenisztán Műemlékei” c. ashabadi folyóiratban jelentek meg. (Ez a periodika egyike a leggazdagabb forrásoknak a türkmén építéset, régészet, képző- és iparművészet tárgyában.)

*Beresnyeva, L. G.* a Moszkvai Keleti Népek Művészete Állami Múzeumának munkatársa. Az intézet 1970-ben megjelent kiadványában röviden ismerteti a múzeum türkmén szőnyegkollekcióját, mely 132 darabból áll. Külön kitér 12 db engszí rajzról adott nyomatjára, melyből három pendi, kiváló minőségű és régi jurtaajtófűgőny. A tézisszerű beszámolóból megtudjuk, hogy a múzeumban az ideiglenesen szünetelt szőnyegkutatás most újra elkezdődött.

*Ahmedov, A. A.* és társai 1952-ben készítették el a „Türkmen SZSZK szőnyegei” című színes képekkel illusztrált albumot. A hét oldalon megírt bevezető szöveg velősen ismerteti a tradicionális mintákkal készített mai, kitűnő minőségű, különböző fajtájú és formájú türkmén szőnyegeket. Az 55 színes rajzról adott nyomat jó képet ad az 1940–50-es évek türkmén szőnyegművészetéről. Ugyancsak üzleti katalógus az angolul és oroszul Moszkvában kiadott „Turkmenian Rugs” és „Carpet” c. prospektusok is.

*Vejmarn, B. V.* 1940-ben Moszkvában – Leningrádban kiadott könyve elsőként foglalta össze a közép-ázsiai népek művészetét, s ebben a textilművészetet, megadva könyvében a jellegzetes türkmén ornamentikák rajzát is.

*Denike, B.* már 1931-ben egy nagyobb tanulmányában tárgyalta Közép-Ázsia iparművészetét és felhívta a figyelmet a kutatások fontosságára. A művészettörténeti munkák közül a legteljesebben tárgyalja, szellemesen és mindenre kiterjedően foglalja össze a türkmén iparművészetet, és benne a szőnyegművészet lényegét *Pugacsenkova, G. A.* „Türkmenisztán művészete” c. könyve. 1967-ben jelent meg és kitűnő összefoglalása több ezer év művészetének. A munkát francia rezümé és képjegyzék kíséri.

5 Az idegen nyelven kiadott szőnyegkönyvek nagy részét a képes ismertető jellegű kiadványok képezik. Ezek értékét abban lehetne megjelölni, hogy színes képek elősegítik a ritka és nehezen megtekinthető régi szőnyegek megismerését. Ilyen típusú kiadvány: *Kybalova, L., Campana, M., Hosain, A., Ferrero, M. V., Reed, S., Bennett, I.*, munkái, hol türkmén szőnyegeket is bemutatnak. *Jacobsen, C. W.* (1966) munkája igényesebb útmutató az amerikai vásárlók részére, bőséges képanyaggal és amerikai szőnyegszak kifejezésekkel.

A szőnyegkutatás fejlődését vázolja fel a klasszikussá vált szőnyegirodalom időtállóbb termékei, különösen a német szőnyegkutatók alapos munkái, melyek a legkevésbé avultak el, legfeljebb esetenként kiegészültek a legújabb kutatások eredményeivel. Megállapításait és fényképdokumentációikat ma is igénybe kell venni. *Riegl, A., Bode, W., Kühnel, E., Neugebauer, R., Orendi, J., Ropers, H., Schlosser, I., Hangeldian, A. E., Jacoby, H.* és mások munkáiról van szó, melyek segítséget adnak a közép-ázsiai szőnyegek kutatásához is és kellő áttekintést a szőnyegkutatás elmúlt évtizedeiről.

Ide sorolható *Lewis, G. G., Clark, H., Thacher, A. B.* amerikai, illetve angol kutatók munkái is olyan megszorítással, hogy ezek inkább elavultak, mivel a közép-ázsiai népek művészetéről szóló kutatások nagyon sok kérdést más világításba helyeztek és tudományosan oldottak meg. A közép-ázsiai szőnyegek kutatásának területén, úgy tűnik, hogy az orosz, illetve a szovjet kutatások érték el a legnagyobb eredményeket, utána közvetlenül a német kutatók, akik igényesek, elméleti és történeti kérdések iránt a leginkább érdeklődők. Az amerikai és angol kutatók, de főleg az amerikaiak inkább a technikai kérdések iránt fogékonyak, s ebben van erényük, de fogyatékosságuk is.

A német szőnyegkutatók az elmúlt években nagy erőfeszítést tettek és teljes mértékig felhasználva a szovjet történeti, néprajzi és művészettörténeti kutatások eredményeit, kitűnő munkákat jelentettek meg a közép-ázsiai népek szőnyegművészetéről.

*Milhofer, S. A.* „Die Teppiche Zentralasiens” (Hannover, 1968) – az első modern tudományos szőnyegkönyv Közép-Ázsia szőnyegművészetéről. A szerző bemutatja az afgán, beludz, türkmén, sőt a kirgiz, karakalpak és a keletturkesztáni szőnyegművészetet is. A 281 oldalas munkát kitűnően összeválogatott képanyag teszi szemléletessé, 12 színes felvétel és 96 fekete-fehér képtábla, továbbá 65 rajzos ábra a szőnyegek ornamentikáiról és formáiról. Név- és szakmutató könnyíti meg az egyes témák keresését, s a munka bibliográfiát is tartalmaz. Milhofer alaposan elemzi a szőnyegek anyagát, festését, stílusát és ornamentikáját. A német szőnyegiskola hagyományos módszerével feldolgozza és bemutatja a szőnyegek technikai kérdéseit is. A néprajzi és történeti fejezetben bőséges eligazítást nyújt a közép-ázsiai népek életéről. A könyv leggazdagabb részét természetesen a türkmén szőnyegművészet képezi. Minden típusát leírja és bemutatja (kitűnő fényképekkel) a türkmén szőnyegeknek. Ez lehetőséget nyújt más gyűjtemények anyagának osztályozására. A szerző jól ismeri V. G. Moszkova gól-mintázatra vonatkozó tudományos munkáját, s az ornamentikákat tárgyaló fejezetben idézi is öt Bogoljubovval együtt. De a gól és a gül közötti különbséget nem tartja lényegesnek, bár a türkmén törzsi osztályozást alkalmazza a gól-minták elnevezésénél.

*Schürmann, U.* „Zentral-Asiatische Teppiche” (Frankfurt, am Main, 1969), illetve ugyanebben az évben angolul kiadott: „Central-Asian Rugs” című könyve a második modern és minden igényt kielégítő szőnyegkönyv Közép-Ázsia népeinek szőnyegművészetéről. A könyvet roo kitűnő, színes fénykép kíséri, s a szerző találóan jegyzi meg, hogy nem érdemes szőnyegkönyvet kiadni kiváló, színes felvételek nélkül, mivel a könyvet forgató olvasó ennek hiányában nem gyönyörködhet a szőnyegek szépségében. Külön kiemelendő, mert a könyv tudományos értékét megnövelte, az 52 db pontos és művészi rajz a közép-ázsiai népek szőnyegeinek jellegzetes gól-ornamentikájáról. Minden szőnyeget külön elemzés kíséri, az egyes fejezetekben pedig a szerző szintén külön tárgyalja a türkmén törzsek szőnyegművészeit. Történelmi és néprajzi bevezetés, jegyzet és bibliográfia, gyakorlatias tanácsok és korábbi kutatások anyagának elemző felhasználása jellemzi ezt a már népszerűvé vált könyvet. Schürmann, ugyanúgy mint Milhofer, nem tesz különbséget a gól- és gül között, s ez magában rejti az értelmezés félreérthetőségének veszélyét.

*Azadi, S.* „Turkmenische Teppiche und die ethnographische Bedeutung ihrer Ornamente” (Hamburg, 1970) című kiállítási katalógus könyvnek is beillik. A Museum für Völkerkunde, Hamburg, 1970 június – júliusában állt kiállítását kísérte az a remek katalógus. Rüdiger Vossen rövid bevezetője után S. Azadi tárgyalja a kutatás történetét, a türkmén történelmet, az egyes törzsek életét, bemutatva tamgaikat, s mindezt a színes legendák és történelmi tények valós leírásával. Kitűnően ismeri a szőnyegek szerepét a türkmén mindennapi életében, s bemutatja egy szellemesen megszerkesztett tábla segítségével a különböző készítmények formáit és megadja a szőnyegtárgyak leírását is. A technika és a festés leírása mellett nagyon jó rajzok mutatják be a türkmén törzsek jellegzetes ornamentikáit, s Azadi pontosan, tudományosan a gölt egyértelműen gólnak, azaz törzsi mintázatnak nevezi. Megemlíti, a türkmén szőnyegek korának, azaz meghatározásának nehézségeit is. A lehető legteljesebb jegyzet és bibliográfiai anyag kíséri a katalógust, s ennek a kutatók számára külön értéke van, mert a szerző az irodalmat feltáró munkájával nagy segítséget nyújtott a türkmén szőnyegkutatáshoz. Tudományos igényű megszerkesztett térkép, valamint az egyes szőnyegek kísérő teljes művészi és technikai leírás kíséri a szőnyegekről készült színes fényképeket. Azadi, S. 58 különböző türkmén szőnyegtárgyat mutat be (30 táblán) és ennek külön értéke, hogy nagyon sok olyan apró szőnyegkészítményt (pl. sőtartósákcsockát, kanalaszsákokat, üst levevő kesztyűt stb.), amelyeket eddig szinte egy könyvben sem láttunk. A szerző lelkiismeretességére jellemző, hogy némely szőnyeget két, esetleg három türkmén törzsnek is tulajdonít. Helyesen járva el, mert a kutatás mai fázisában a türkmén szőnyegetek osztályozni nagyon nehéz. Pl. könyvében a 18. ún. szalor engszírről feltételezi, hogy esetleg tekke-türkmén. Mind a két feltételezés helytálló, mert eddig még szalor engszírt nem leltek, bár az Azadi által bemutatott darab mintázata annyira ősi, hogy szalor származása lehetséges. Ez a katalógus nem hiányozhat egyetlen olyan múzeum könyvtárából sem, ahol türkmén szőnyegtár van. S. Azadi könyve 1975-ben angol nyelven is megjelent. L. irodalomjegyzékét.



Hubel, R. G. „Ullstein Teppichbuch”-ja (Frankfurt/M. 1972) kitűnő összefoglalása a szőnygművészet minden fajtájának. A szerző életművébe szervesen beépítette a legújabb kutatási eredményeket.

Landrew, N. — Pickering, W. R. (Washington, 1969.) munkája nagyszűrű bepillantást nyújt az amerikai műgyűjtők szövétszőnyeg-gyűjteményébe. Közismert, hogy a szőnyegszakirodalom mennyire nélkülözi azokat a speciális munkákat, melyek a kilim, palasz, vagy egyéb típusú szövött szőnyegkészítményeket ismertetik, ezért ez a munka hézagpótló. Kitűnő képanyagával széles körű áttekintést nyújt az amerikai gyűjtemények anyagáról Dimand, M. S. (New York, 1973) munkája is.

6 Az amerikai magángyűjtemények és múzeumok türkmén és egyéb szőnyeganyaga valószínűleg a leggazdagabb. Erről ad áttekintést néhány, Magyarországra is elkerült katalógus. Reed, C. D., Turkoman Rugs, Meister, P. W. — Schürmann, U., Islamische Teppiche. The Joseph V. McMullan Collection., Sewel, J. V. — Jenkins, D., Near Eastern Art in Chicago Collections. Wegner, D. H. G., Textilkunst der Steppen- und Bergvölker Zentralasiens című katalógusa viszont a bázezi múzeum kiállítását mutatja be, a Sztojanovics-féle katalógus pedig a belgrádit.

Reed, C. D. Turkoman Rugs (Cambridge/Mass. 1966). A Fogg Art Museumban megrendezett kiállítást kíséri a fenti katalógus. (A kiállítás 1966. január 26-tól március 6-ig volt nyitva.) A szerző elemzi a türkmén szőnyegek szépségét, s hangsúlyozza, hogy a kiváló gyapjú, a csodálatra méltó színek és az ornamentika nyújtja mindezt a szőnyegkedvelőknek. Ő is úgy látja, hogy a türkmén szőnyegeken a vörös színárnyalatoknak (ezek alapszínek) és az ezt kiegészítő kékek, különböző sárgáknak, barnának, csontszínek és ritkábban a feketének van szerepe. A szőnyegek sötét színű alapján érdekes kontrasztot képeznek a világosabb színárnyalatú ornamentikák, s a türkmén mintázat a végtelenség érzetét kelti, de nem monoton. A mintakincs keletkezésének kérdésében Reed, C. D. a régi török, perzsa és kaukázusi szőnyegek és a türkmén minták közötti rokonságokat emeli ki. De hasonlóságot lát a régi perzsa, illetve a timurida dinasztia ideje alatt keletkezett miniatűrök és a türkmén szőnyegek ornamentikái között. Ezt egyébként G. A. Pugacsenkova és U. Schürmann is említi, függetlenül Reedtől. (Szerintem mindez nem túlságosan meggyőző, mert ezeknek az érdekes analógiáknak a száma tetszés szerint növelhető, de a különbség a türkmén népművészeti mintakincs és a régi ázsiai hivatásos művészek rajzai között első látásra is szembetűnő, s legtöbb esetben a türkmén népművészet javára.) Reed kitér a türkmén szőnyegkészítmények formagazdagságára és ezt a jurtával hozza kapcsolatba. A szerző bizonytalankodása egy-egy szőnyegtárgy törzsi származását illetően teljesen érthető, mivel az ornamentika és a technika elemzés nem ad minden esetben megnyugtató választ. Az engszai jurtaajtófűgőnyt ő is tévesen imaszőnyegnek nevezi. Viszont a tevetakarót nem lehet táskának nevezni, s összecserelei a nyeregtáskát és a jurtafarácsra felakasztható csóvált. A kiadványt néhány bibliográfiai adat és illusztráció kíséri. Mindebből kitűnik, hogy az amerikai gyűjtemények erszári, tekke, jomut, csaudor és más türkmén szőnyeg-nyaga nagyon gazdag. Thacher, A. B. (1940) könyve ismert tényanyagot közöl, s nagymértékben támaszkodott Clark, H. (1922) munkájára. Az amerikai szerzők munkáinak külön értéke, hogy Európában kevésbé ismert és megtalálható tanulmányokat és cikkeket is ismertetnek. Wegner, D. H. G. és mások által összeállított bázezi kiállítási katalógusban remek üzbég himnuszokat láthatunk, ezenkívül nagyon szép és ritka erszári típusú (Afganisztánban készült) imaszőnyegeket és táskákat. A Sewel, J. V. kiállítási katalógusa chicagói műgyűjtők anyagát mutatja be, s többek között egy remek szarík és egy tekke türkmén engszit, de a szerzők tévesen az engszit imaszőnyegnek nevezik. A torontói Kalman-féle szőnyegkollektiót ismerteti az 1961-ben megjelent kiadvány. Ő az erszári szőnyegeken kínai mintahatást vélt felfedezni, szerintem nem kínai, inkább iráni mintakészlet átvételéről lehet beszélni.

Bodelschwing, Kristina a londoni szőnyegbörze áraitól számol be a Weltkunst 1975. évi Nr. 8. számában. Egy XIX. századnak vélt tekke-türkmén szőnyeg árát 15 000 DM jelölte meg. (Méretet nem közöl.) Ez elég szolid ár, bár nekünk csillagászatnak tűnik. Egy XVII. századi Stern-Usak árát — mérete 430 × 218 cm — 88 200 DM adta meg. A cikk szerzője megemlíti egy besir szőnyeget is, mely szerint „Dél-Oroszországból” származik. Besir falu az Amu-Darja folyótól nem messze fekszik, Kerki városa mellett, Közép-Ázsiában.” (Hát ez alapos elírás.) Érdekesebb azonban a besir szőnyeg ára, bár méretet itt sem közöl, ez 13 380 DM.

7 Szuharjeva, O. A. kutató Bókharai város történetének legkiválóbb ismerője. Műve: „Bókharai a XIX. század végén és a XX. század kezdetén”, Moszkvában, 1966-ban jelent meg. (A könyv előbbi variánsa ugyancsak a szerzőnő munkája: „Későfeudális kori város, Bókharai a XIX. század végén és a XX. század elején”. Taszkent, 1962.) A könyvben részletesen tárgyalja Bókharai jelentőségét a közép-ázsiai kereskedelemben, mivel a város a karavánutak csomópontjában feküdt. Leírja a város kézműiparát, kereskedelmét, áru- és pénzforgalmát, adózását és az indiai pénzváltók működését, az üzleti és kézműipari negyedek elhelyezkedését, valamint a kézműiparosok és kereskedők tevékenységét. Felsorolja a közép-ázsiai árutermékeket, az afgán, indiai, perzsa, kínai, orosz területekről érkezett árufeleségeket. Bemutatja a nomádok és a bokharai kereskedők kereskedésének érdekes módjait és tradícióit, a közvetítő-

ket, az ügynököket, akik a hitelbe kiadott áruk értékét hajtották be a nomádok lakta falvakban; a karavánszerajók működését, az árucsomagolást, szállítást, őrzést és rakodást. Ismerteti a karakül-prémek, a selyem, a gyapot, a gyapjú adását és vételét, s természetesen a szőnyegeket is. Ebből világosan kiderül, hogy Bókharában az elmúlt századokban nem gyártottak szőnyegeket. S a szőnyegekkel való kereskedés is csak egyike és nem is a legjelentősebb áru-mennyisége volt a bokharai élénk üzleti életnek. Megtudjuk, hogy a XIX — XX. században a szövött szőnyegeket (palaszokat) a Karsai város környéki arabok, míg a szőnyegeket a türkmének készítették, s ezek a szőnyegtermékek Kerki városa felől érkeztek Bókharába. Ez utóbbi tény is azt mutatja, hogy főleg az erszári-besir fajtájú készítmények érkeztek a legnagyobb mennyiségben a város Takizargaran kupolásbázára melletti szőnyegkereskedők karavánszerájába. Itt Szuharjeva szerint nyolc szőnyegből működött, a kereskedők alkuszai révén a helyszínen vásárolták fel a szőnyegeket. A legnagyobb bokharai szőnyegkereskedők voltak: Mullo Muhammedzon és Mullo Palvankul. A részükre felvásárolt szőnyegek havonta kétszer érkeztek Bókharába, négy-négy tevé hozta az árut Kerkiből és Karsiból. A fenti kereskedők ezeket a szőnyegeket a saját boltjukban adták el, egyrészt pedig tovább adták a többi szőnyegkereskedőnek. Külön bázarsora volt a khurdzinoknak — nyeregtarisznyáknak — ezeket a kereskedők néha nagyban adták-vették. A szőnyegkereskedőknek megvolt a maguk akszakája (fehérszakállú öregük, azaz választott vezetőjük) és külön írnojköjgásuk is.

Vámbéry Ármán is említi „Bókharai története” c. munkájában Bókharai selyemkereskedelmét. S bizonyos, hogy Narsakhi (Narsahi) művére támaszkodott. Narsakhi történész (aki meghalt 959-ben, szül. éve nem ismert) legkiválóbb munkája „Bókharai története”. Ez a munka felöleli nemcsak a város, de a környékének történelmét és topográfiáját is. A mű rövidebb, későbbi változata tadzsik nyelven maradt fenn. (Az eredeti arab nyelven íródott.) De ez a XII. századi változat sok későbbi kiegészítést is tartalmaz. Narsakhi szerint Bókharában a vár közelében, a nagymecset mellett volt egy speciális műhely, hol a kalifa részére szőnyegeket, takarókat, kisebb szőnyegeket, imaszőnyegeket és függönyöket készítettek, s minden évben egyszer Bagdadból megbízottak érkeztek, akik átvették ezeket a termékeket. Valószínűleg ez a műhely még Narsakhi életében — tehát a X. században — is működött. Ugyancsak ez a középkori történész tesz említést a híres bokharai pamutkelméről, ezt fehér, vörös, zöld színekben készítették és Egyiptomba, Bizáncia-ba szállították. (Lükosina, N. fordította oroszra Narsakhi művét, 1897-ben, Taszkentben, s a tadzsikból történt fordítást V. V. Bartold híres turkológus ellenőrizte.)

Belenickij, A. M., Bentovics, I. B. és Bolsakov, O. G. munkája: „Közép-Ázsia középkori városai”, Leningrad, 1973. Kitűnő eligazítást nyújt a VI. századtól a XIII. századig terjedően nemcsak a városok építéséről, erődtéséről, elrendezéséről, hanem a városok iparáról és kereskedelméről, kultúrájáról, és társadalmi rétegződéséről is. Külön kiemelendő, hogy a könyv részletesen elemzi Merv, Szamarkand, Bókharai és más városok középkori textiliparát és kereskedelmét. A közép-ázsiai textilművéség egyik jellemzője, hogy itt a város látja el textilanyagokkal az országot, míg Oroszországban elsősorban a falu. A ruházat (a textil) társadalmi rangjelzésre is szolgál, s a kalifa (és udvarának) kezében volt a legfinomabb textiltermékek termelése, elosztása és bevételé, ugyanígy mint a posta és az adóbevételek. Merv elsősorban selyemtermeléséről, Bókharai pamut- és selyemkeltéről, Szamarkand is többféle kelméről volt híres, de ezek mellett még több kisebb centrum textiltermékei is ismertek voltak. A textilanyagok festése is nagyon régi és jól bevált mesterség lehetett Közép-Ázsiában, mert úgyszólván minden városban sok textilt készítettek. A Mug hegyi várasatások (Tadzsikisztán) kb. VI — VIII. századi leletei között kitűnő selyemkelme maradványokat, jóval több háziipart, de kevésbé jó minőségű pamutkelméket, s nagyon kevés gyapjúanyagot találtak. Mintázatuk geometrikus és növényi kompozíció volt.

8 A jurtával függött össze a türkmének egész szőnygművészete. Ez valószínűsíti a türkmén szőnyegkészítés (csomózott szőnyegekről van szó) igen régi meghonosodását a türkméneknél, mivel a jurta kultuszára elég sok adat utal a középkori szerzők műveiben. S az is nagyon fontos, hogy ez a kultusz, szőnyegtárgyakban kifejezve egészen a XX. század elejéig élt a türkméneknél. Jó példa erre az engszai, a kapunuk, a jolami alkalmazása, de világosan erre utal a tűzhely körülvéző szőnyeg (a tüzet szentnek tekintették) is. Lehetőség, hogy az engszai (a jurtaajtó függőnye) egy elefejtett, és a jurtához kapcsolódó kultikus aktus tárgya volt. Esetleg a napkultuszé, mivel a türkmén jurtákat Kelet felé tájolták, s ebben az esetben a jurta ajtaja és a rajta levő különös mintázatú szőnyeg is Keletre nézett. Kononov, A. N. (1958), Barthold, V. V. (1963), Agadzsanov, Sz. G. (1969) munkáiban sok középkori kifejezést találunk, mely a jurta szó (eredeti alakja jurt, oroszos formája jurta) sokrétű értelmére világít rá. A fenti tudósok közvetlenül nem foglalkoztak a türkmének szőnygművészetével, de a türkmén nép keletkezésére és történetére vonatkozólag sok olyan megállapítást tettek, amely rávilágít szokásaikra (pl. tottemeikre, tamgaikra) és ez biztosabb alapokra helyezi a művészetük értelmezését. Az engszai-ról szóló tanulmányomban igyekeztem kifejezni az engszaihez tapadó nézeteket, természetesen ez korántsem jelenti azt, hogy az engsz



ornamentikák jelentéstartalmát már értjük. V. G. Moskova és társai is csak az alapokat rakták le a türkmén szőnyegek kutatását illetően (e tényt megkapó szerénységgel maguk mondták el), és a gölök értelmezésének kérdésében még nagyon sok kutatómunkára van szükség, s ebben bizonyára a legnagyobb szerepe a helyben tevékenykedő kutatóknak lesz.

Zsdanko, T. A. — Tolszov, Sz. P., „Közép-Ázsia és Kazahsztán népei” c. (Moszkva, 1960) munkája tömör összefoglalását adja a közép-ázsiai, s benne a türkmén nép néprajzának, de a szőnyegművészetet csak futólag említi meg.

Markov, G. E. és Vinnikov, J. R. (1961-ben és 1969-ben) Moszkvában megjelent munkái a türkmén nép kialakulásával, mezőgazdaságával, kultúrájával és életével foglalkozik. Markov idézi az arab utazókat, akik a középkorban hírt adtak a mai Türkmenisztán területén élő türkménekéről. Ibn Fadhlán a X. század elején ír az oguzokról, akik nemezsből készült jurtákban élnek, s katonai demokráciában. Megjegyzi, hogy szakálluk egy részét kitépik (ez a szokás még ma is megvan). De említi a türkméneket Makdiszi (X. század végén) és Jakut a XIII. században. A türkmének törzsi összetételével G. I. Karpov is foglalkozott. A kutatások adatai szerint a XI. XIV. és XVII. századból is maradtak fenn anyagok a türkmén törzsek összetételéről. Az egyik legérdekesebb és legkorábbi adat Mahmud al-Kasgari XI. századi munkájából való, mely szerint „Oguz egyik a türk törzsekből, ők szintén türkmének. Ezek 22 törzsből állnak, s minden törzsnek van jele és pecsétje állataik részére, amelyről felismerik”. A középkori szerző anyagából ma is felismerhető néhány türkmén törzs neve: a csaudor, a göklen, az igdiür stb. Rasid Ed-Din XIV. századi történetés is említi a pecséteket (tamgákat), majd Abul-Gházi kán (XVII. sz.), s a tamgák változása szembeötlő. Markov véleménye, hogy ezek a tamgák az idők folyamán változhattak, másfelől lehetséges, hogy a törzsek nem egy tamgával rendelkeztek, hanem alcsoportok szerint jóval többel. Érdekessé, hogy a tamgákat a Kaukázusban is használták a pásztorkodó (ménészek tartó) oszét törzsek. B. A. Kaloev Moszkvában 1973-ban kiadott munkájában bemutat oszét tamgákat, s véleménye szerint ezek Közép-Ázsiából származtak át a kaukázusi területre.

Vinnikov, J. R. a türkmének XIX. sz.-i és XX. sz. elejei törzsi összetételét leírva — Vámbéry Árminnal teljesen egyezően — a következő törzsi felosztást alkalmazza:

|         |   |
|---------|---|
| szalor  | (4 csoport)                               |
| tekke   | (ezen belül 7 csoport, azaz 17 alcsoport) |
| szarik  | (9 csoport)                               |
| jomut   | (6 csoport, s 16 alcsoport)               |
| csaudor | (5 csoport)                               |
| göklen  | (2 csoport)                               |
| erszári | (4 csoport, s 32 alcsoport)               |
| szaker  | (4 csoport).                              |

A fenti felsorolásból is kitűnik, hogy a nagyszámú és törzsen belüli felosztás miatt az ornamentikák és gölök meghatározása egyáltalán nem könnyű feladat.

Nagyon figyelemreméltó Vinnikov (de említi Pugacsenkova is) megjegyzése, hogy a türkmén hímzések ornamentikáinak törzsi felosztása szinte lehetetlen, mert ezek a mintázatok úgyszólván minden törzsnél egyaránt megtalálhatók, sőt sokat átvettek az őket körülvevő rokon népektől. (Üzbékektől, kirgizektől és kazahoktól.) Ennél talán még lényegesebb, hogy a Merv (ma Mari) város környékén lefolytatott ásatások során feltárt ókori kerámiák díszítésmintái (i. e. I. századból) és a mai hímzésminak között sok a rokonság. A türkmén ékszereken még inkább felismerhetők ezek a klasszikus ókori (parthus) hatások. Az ötvös- és ékszművészesség Türkmenisztánban nagyon fejlett volt, s a nők sok díszítésmintát átvettek ezekről a mesterektől, a gyermekek és a nők viseletében nagyon sok ősi mintákra fennmaradt. A nők voltak leginkább megőrzői ennek az ókori művészi örökségnek.

Dzsikijev, A. a szalor türkménjeiről írva (Ashabad, 1965) megjegyzi, hogy a hagyományok szerint a szalorok vették fel elsőnek az iszlám hitet és terjesztették azt az oguz pogányok között. A szalorok tamgájáról (pecsétjéről) szólva elmondja, hogy ezen liba lába volt ábrázolva. V. G. Moskova is említi ezt (244. o.), hogy a türkménknél, kirgizeknél van ún. liba lába minta, de néhol ezt kutyáska talpának is nevezik. Dzsikijev leír egy párbajra és harcra való kihívást is, hol a türkmén vitéz a jurtája előtti szőnyegbe döfi elefántcsontnyelű kését, úgy hívja harcba társait.

Vasziljeva, G. P. az északtürkmén területek néprajzi kutatásaival foglalkozik. Moszkvában 1969-ben megjelent munkájában a jomut és a csaudor törzsek régi és mai szőnyegkészítését is tárgyalja. A khorezmi jomutok közül a kunjagurgenci (ez egy város neve) jomutok készítették a legtöbb szőnyeget, mivel nagyon sok bányájuk volt. A gazavati jomutok, akik földműveléssel foglalkoztak, már jóval kevesebb szőnyegféléseket készítettek, mivel nyersanyaggal nem rendelkeztek. A csaudorok is az utóbbi időkben kisebb szőnyeg-tárgyakat készítettek, mert kevesebb legelővel, azaz birkával rendelkeztek. Az első világháború előtt már a szőnyegkészítés elvesztette családi jellegét, mert mindenhol elsősorban a piacra termeltek. Ez a vidék főleg a khivai bazarba vitte a szőnyeget. Khiva város bázaráiban 1914-ben 700 000 rubel értékű szőnyeget adtak el, s ennek kb. 20%-a jutott a szövött palasz szőnyegekre és khurdzsi-

nokra. Több kutató egyező véleménye, hogy 1895-től kezdtek a khivai türkmének nagyobb mennyiségben eladni szőnyeget az Európai-Oroszországnak. Sok szegény család termelt felesben a piacra szőnyeget, a nyersgyapjút a gazdag parasztoktól kapták elszámolásra. Vasziljeva kiemeli, hogy egyes szőnyegfélések már az 1917-es forradalom előtt ritkaságnak számítottak, pl. ilyen volt a jurtatajt-draperia (kapunuk) is. Részletesen leírja a jomut és a csaudor jurtát, valamint a türkmén nemezszőnyegek készítését. A türkmén nemezszőnyeget a bázároknak jobban kedvelték, mint a kazah készítményeket, mert kisebbek és finomabbak. Nemez-készítéssel foglalkoztak üzbég mesterek (férfiak) is, egyébként a nemez-készítés, bár nagyon nehéz munka, egész Közép-Ázsiában a nők kötelessége, s a férfiak csak segítenek. Vasziljeva 1970-ben külön cikket szentelt „A mintás türkmén nemezszőnyegek”-nek.

Orazov, A. 1965-ben és 1972-ben megjelent tanulmányai szintén jomutok életével foglalkozik. A kutak, legelők és a szállítás (tevék alkalmazásával) kérdéseire vonatkozólag teljes eligazítást nyújt, de kitér a szerző a legeltetés összes kérdésére, s az ezzel kapcsolatos népi hiedelmekre is.

Ovezberdiyev, K. említi (Ashabad, 1965), hogy a hozomány a sariat (mohamedán törvénykönyv) szerint nem ment át a völgyény tulajdonába. S nagy szegény volt, ha valaki a fiatalasszony hozományát eladta, később azonban megtehetette, ha a tárgyak elhasználdtak és értéküket jórészt elvesztették.

9 Raphaelian, H. M. The Hidden Language of Symbols in Oriental Rugs (New York, 1953), érdekes és értékes munka, melyben a szerző nagy munkával gazdag összehasonlító anyagot gyűjtött össze a keleti szőnyegekben látható ornamentikáról és azok jelentéstartalmáról. Valószínűleg a szerző első között volt, aki a türkmén szőnyegek valóban rejtélyes ornamentikaiban kínai mintákat és kínai befolyást vél felfedezni. Ezt elég sokan átvették, vagy megemlítik még ma is, bár ezt semmi sem bizonyítja. Véletlenszerű egyezése egy-egy tárgy formájának vagy ornamentikájának még nem jelent — például ebben az esetben — kínai befolyást. Raphaelian a tekke szőnyeg göljét elemelve (ezt ő régiesen Bokhara szőnyegnek nevezi, valószínűleg nem tudta, hogy melyik türkmén törzs készítette) úgy véli, hogy ebben kínai állatfigurák és felhőszalagfoslányok vannak. De elegendő a két szőnyeget egymás mellé helyezni, s mindjárt kiderül, hogy semmiféle rokonságról nem lehet szó. A tekke göl egy geometrikus kompozíció, a kínai szőnyegmintázat pedig rajzos megoldású. Raphaelian tévútra vezethette a türkmén szőnyeg régi és téves bokhara elnevezése, mivel Bokhara városa valóban piaca volt a kínai áruknak is. Még érdekesebb melléfogás a türkmén engszi szőnyeg mintázatában kínai nesztóriánus feliratok tábla formáját látni. Az engszi szőnyeg szerkesztési formája erre a nesztóriánus táblára nem hasonlít, egyébként is az engszi, melyet a szerző bemutat, „mihráb” minta van, s azt nézte Raphaelian nesztóriánus táblácskának. Igaz, a nesztóriánusok tanai az V. századtól elterjedtek Keleten, s Közép-Ázsia és Kína Ny-i részében a VII. században. Keresztény hittérítők a középkorban később is működtek Ázsiában, de a keleti nesztóriánus keresztények befolyását látni a „khachtyé bokhara szőnyegekben” (az engszi amerikai neve) nem helytálló. Formai kompozíciója egyébként inkább egy ajtóra és annak betéteire hasonlít.

Ruzijev, M. Dusanbében (Tadzsikisztánban) 1967-ben kiadott könyve bemutatja a „Bokharai faragott faajtókat”, de ezek mintakészlete nem áll közvetlen rokonságban a türkmén szőnyegekkel. Ünver, S. „Turkish Designs” (1958) c. munkájában látható ornamentikák is inkább perzsa mintakészlettel hozhatók rokonságba, legkevésbé az eredetibb türkmén mintakincsrel.

10 Üzbegisztán szőnyegeiről elégséges képet nyújt Moskova, V. G. és Morozova, A. Sz. munkája. A még kevésbé ismert kirgiz és kazah népi iparművészetről is jelentek meg az elmúlt években kitűnő fekete-fehér és színes fényképekkel, rajzokkal ellátott, színvonalas tudományos munkával megírt könyvek. A kirgiz csomózott szőnyegekről Umetelijeva, D. T. (Frunze, 1966) és Antipina, K. I. (Moszkva, 1968. és Frunze, 1971) írtak kitűnő összefoglaló munkákat. A kirgizek csomózott szőnyegei vetekednek a türkménekével, s különösen szépek az applikált nagyméretű nemezszőnyegek és a különös ornamentikájú egyszerű, szürke színű nemezszőnyegek. S a hímzéseik, bőrmunkáik és a fafaragásaik is ősieks és eredetiek. Frunzeben, a Kirgiz Köztársaság fővárosában (az üzbégek példáját követve) nemrég iparművészeti múzeumot létesítettek, de a történeti múzeum kiállítása is bőven szerepelteti a kirgiz népművészet remekét. Alma-Atában, Kazahsztán fővárosában két múzeumban is láthatók a kazah népművészet termékei. Nemezszőnyegek, bőrmunkák, ékszerek és fegyverek, viseletük és fafaragásaik originalisak. Nurmuhammedov, N. B. művészettörténész és festőművész könyve (Moszkva, 1970) átfogó áttekintést nyújt a Köztársaság építőművészetéről, képző- és népi iparművészetéről, a Köztársaság területén feltárt ősi kultúrák anyagáról. Orezbajeva, N. A. (Leningrád, 1970) az iparművészetről ad áttekintést, mindkét könyvet kitűnő színes felvételek illusztrálják.

Györfly György, Napkelet felfedezése. Julianus, Plano, Carpi és Rubruk útjelentései. (Budapest, 1965), c. művében részletes leírás található a mongol jurtáknak, a mongol szokásoknak, de a középkori utazók sem említik a csomózott szőnyeget, csak a nemezszőnyeget. Ez megfelel a mai gyakorlatnak, mert a mongol népek nem készítenek csomózott szőnyeget. Valószínű, hogy a



török fajú népek is az irániaktól vagy más ázsiai népektől tanulták meg a csomózott szőnyegek készítését, s ez a tény, művészeti nagyszerűségét nem csökkentheti.

11 A legjobb kultúrtörténeti összefoglalást, teljes bibliográfiával együtt, az Ashabadban 1957-ben kiadott „Türkmen SZSZK története” című mű első kötetének második része nyújtja. Ez felöleli a nomadizáló türkmen nép XVIII. század végi és XIX. századi házi- és népművészeti iparának, építőművészetének, kézműiparának és kereskedelmének, oktatási és kulturális helyzetének minden lényeges kérdését, benne a szőnygművészet helyét és helyzetét is.

Bacer, D. (1930), de kiváltképpen Annapeszov, M. Ashabadban 1972-ben megjelent munkája foglalkozik a türkmenek XVIII–XIX. századi gazdasági életével, érintik a szövött, csomózott és a nemez-szőnyegek termelését és eladását is.

Gordlevszkij, V. „A szeldzsukok állama Kisázsiaiban” (Moszkva–Leningrád, 1941) c. könyve nagyon sok, az ipart, kereskedelmet érintő kérdéssel foglalkozik. Egyértelműen kiemeli a görög, szír, perzsa és örmény iparosok szerepét, s azt is, hogy a szeldzsukok miként használták fel építőtevékenységükben ezeknek a népeknek az ipari és művészi munkában való jártasságát. Gordlevszkij is rámutatott az oguz-törökök tottemjére, illetve régiségükre (a sólyomra és a vadászölvyre), ezek használatosak voltak a XIV. században és még később is. A szerző nem adott anyagot a szeldzsukok szőnygművészetének kialakulására vonatkozólag. Újabban Rice, T. T. (1963) és Durul, Y. és Aslanapa, O. (év és hely megjelölése nélkül kiadott szőnygekönnyve) foglalkozik a régi türkmen, török és a szeldzsuk művészet közötti kapcsolatok bizonyításával. Ezeknek az írásoknak egyként fogyatékossága, hogy megpróbálják jelentékeltenni tenni vagy elhallgatni a görög, az iráni és a kaukázusi népek kulturális szerepét, pedig ez a törökség önálló művészi alkotási jelentőségét nem csökkentené.

Gumilev, L. N. „Ókori törökök” (Moszkva, 1967). E tanulmány felöleli a törökök történelmét, életét és szokásait leírását az V. századtól a IX. századig. Gumilev említi, a törökök készítette gyapjúkalméket s főleg a nemez, magasztalja a jurtát, mely szerinte a legjobb lakóalkalmatlanság, de csomózott szőnyegek készítéséről nem tesz említést.

Agadzsanov, Sz. G. „Az oguzok és türkmenek történelmének vázlata a IX–XIII. században Közép-Ázsiában” (Ashabad, 1969). A szerző idézi Mahmud al-Kasgarit, aki már a XI. században feljegyezte a fehér színű türkmen nemezszőnyeget, illetve annak készítését a jurta részére. Ezzel elsősorban nők foglalkoztak, akik Agadzsanov szerint már a XIII. században (oguzok és a türkmenek is) nemcsak nemez, hanem kilimszövetet és csomózott szőnyeget is készítettek. Agadzsanov értelése azonban a türkmen csomózott szőnyegek XI–XIII. századi készítéséről még nem eléggé meggyőző, mert említi ugyan, hogy ezeket az oguzok és a türkmenek eladásra is termelték, de a középkori forrasmunkák sajnos nem említik meg a szőnyegek fajtáját és nem tesznek a legtöbb esetben különbséget a szövött és a csomózott szőnyegek között. (97–98. oldalakon.) A továbbiakban Agadzsanov nagyon értékes megjegyzéseket tesz a türkmenek tottemjeiről, idéz más kutatókat is, akik szerint az oguz törzsek nemzetiégi táblázatában több állatnév is szerepel (pl. tarka ló). Említi még a bárányhoz fűződő érdekes népi hiedelmeket is.

Jerusalimszkaja, A. A. „A szogd művészi selyemművészeti iskola keletkezéséről” írt tanulmánya (Leningrád, 1972) érdekes anyagot közöl a VII–VIII. században már virágzó szogd selyemművészetről. Számunkra ebből most csak az érdekes, hogy a vad-disznó ábrázolása még az iszlám előtti szogd falfestményeken látható. De ez a későbbi, a zandaci (bokharai) kelméken már nincs meg, hiszen a disznó ábrázolása a muzulmán világban már elképzelhetetlen. Ezek a szaszanida ornamentikák és szimbólumok nem állnak közvetlen rokonságban a türkmen szőnyegek népművészeti jellegű mintakincsével, bár egyes motívumok átvétele lehetséges. Szerintem a régi iráni mintakincs és a türkmen szőnyegornamentikák közötti legnagyobb különbség abban van, hogy az iráni díszítőmotívumokat művészek terveztek, míg a türkmenekét a nép keltette életre. Ezért kevéssé meggyőzőek egyes szőnyegszakértők (pl. Schürmann, U. és mások) összehasonlító értelése, mikor is a türkmen szőnyegek mintáinak forrásául a közép-ázsiai művészi miniatűrakat, kelmék és más anyagok díszítőmotívumait jelölik meg.

Marsak, B. I. „A szogd ezüstművészet” (Moszkva, 1971) c. könyvében érinti a török népek állatábrázolásainak tartalmi és művészi megjelenítési kérdéseit, hivatkozva J. E. Bertels munkáira is. A közép-ázsiai törökök szívósnak és évszázadokon át szerepeltették művészetükben ugyanazon kedvelt állatokat: oroszlánt, vad-disznót, farkast, medvét, jakot, tevé, tigrist, rókát, hollót, szarkát és szírszást. S ez a XI. században is így volt, de még Mahtum Kuli költő (XVIII. sz.-i türkmen poéta) idejében is. Marsak aláhúzza, hogy a szogd művész, aki a török népeknek dolgozott, köteles volt a szóban forgó állatot úgy ábrázolni, hogy az nemcsak felismerhető legyen, hanem az állat jellegzetesebb tulajdonságait (amellyel az embert is felülmúlja) szembetűnően kiemelje. Egy, a VIII. század első felében élt török vezér mondta az omajjádok egyik helytartójának, hogy az igazi nagy hadvezérnek tíz állat legjobb tulajdonságával kell rendelkeznie (tehát az ideális hősrre ez legyen a jellemző): a kakas férfiaságával, a tyúk perlekedőképességével, az oroszlán szívásával, a vad-disznó támadóképességével, a róka ravaszságával, a kutya türelmé-

vel, a sólyom röptével, a daru érzékenységgel, a farkas kapzsiságával és egy khoraszani apró állatfajta kövérségével, bár tudvalevőleg ez a vidék köves, sivatagos és elég szegény.

12 Vajda Endre, „Marco Polo utazásai” c. fordítása (1963) hűen visszaadja az itáliai utazó megjegyzéseit. Ebben szó sincs türkmen szőnyegekről, mert Marco Polo egyértelműen a kiváló görög és örmény textiltől és szőnyegektől írt. Erről meg lehet győződni, ha az olasz eredetit és a pontos magyar fordítást egybevetjük. Marco Polo, II, MILIONE, Milano, 1955. 391 p. Nota: Ettore Camesasca, XV. 41. p. Ebben a kérdésben Moszkva, V. G. és Morozova, A. Sz. sem tudott eligazodni. Ők is idézik Marco Polót, 1970-ben kiadott könyvük 12. oldalán, valószínűleg I. P. Minajeva (Moszkva, 1955. XXI. feje. 56. oldal) nem elég pontos fordítása nyomán. V. V. Barthold neves turkológus észrevett bizonyos tévedési lehetőséget, mert a fordításhoz hozzáfűzte, hogy Marco Polo XIII. századi Türkmenijában nem a mai Türkmenit, hanem a Kisázsiaiban levő szeldzsukok alapította államot kell érteni. E tény pedig rögtön egyértelműen igazolja a téves idézés forrását, hiszen közismert, hogy Kisázsiaiban a legjobb kézműiparosok a görögök és az örmények voltak. Barthold, V. egy másik munkájában (Turkistan Down to the Mongol Invasion, London, 1928. 235, 283–284 p.) leírja Mahmud Gaznevidát XI. században lezajlott találkozóját Kadiür kánnal, akit egész Turkesztán vezéréként tiszteltek, a khoraszáni Mahmud Gaznevidát szultán rengeteg ajándékot adott át Kadiür kánnak, többek között „tarka szőnyeget, örmény szőnyeget és uezveszki szőnyeget” (erről ma sem tudjuk, hogy milyen fajtájú szőnyeg volt), de Kadiür kán ajándékai között szőnyegek nem szerepeltek.

13 Arunova, M. R. és mások írták az „Afganisztán” c. (Moszkva, 1964) általános tájékoztató munkát. Az „Ipar” c. fejezetben leírják, hogy milyen nagy jelentősége van a 14 milliós lélekszámú, iparilag fejletlen országban a hagyományos szőnyegiparvételnek. A szőnyeget háziipari munkával vagy kis műhelyekben állítják elő. Általában az előlege kiadott anyag, szerszám, s a tulajdonos a kész termékkel mindezt levonja. Az afganisztáni szőnyegtermelés alapvető körzetei: Mazari-Serif, Akcsa, Majmana, Andkhov, Daulatabad, Szibirgan, Herat, Ferah városok vidéke. Kandaharban gyártand szándékoztak építeni, mely a háziiparos takácsokat majd ellátna gyapjúfonállal. Az afgán szőnyegek vevői most és régen: Anglia, NSZK, Svájc. Azt nem lehet kimutatni, hogy az afgán szőnyegtermelésből mennyi az Afganisztánban élő türkmenek szőnyegkészítménye. Az ország lakosságának fele más nemzetiségű: tadzsik, türkmen, kazah, kirgiz, karakalpak, arab, kurd és beludz. Fejlett iparművészeti ágazat még a fémművészet és a fadaragás.

Abercrombie, T. J. (1968), Michaud, R. (Washington, 1973) színes fényképekkel ellátott riportjai a „The National Geographic Magazine” folyóiratban az afganisztáni türkmenek szőnyegkészítéséről is megemlékezik, Michaud pedig az egész beszámolót az afganisztáni nomadizáló életet élő türkmeneknek szentelte. Érdekes, hogy mindkét esetben a türkmen szőnyegek szépsége ragadta meg az amerikai újságírókat. Murray, E. (1936) és Schreider, Fr. (1968) riportjai érdekes fényképanyagot tettek közzé, de ezekben csak kirgiz vagy kazah nemesszőnyegekkel, jurtával, keskeny fekvő szövőszékkel (kirgiz) ismerkedhetünk meg, vagy a mai szamarkandi csajhana (teaház) üzbég és türkmen vendégeivel s a falat beborító üzbég mintás szőnyeggel.

Milhofer, S. A., Schürmann, U., Hubel, R. G. és az angol, amerikai szőnyegszakértők részletesen taglalják munkáikban az afgán és az Afganisztánban készített türkmen szőnyegek kérdéseit.

Adatok Türkmenisztánról. A Türkmen SZSZK a Szovjetunió tagállama, Szovjet Közép-Ázsia délnyugati részén a Kazah és az Üzbég SZSZK, Irán és Afganisztán, valamint a Kaszpi-tenger között terül el. Területe: 488 100 km<sup>2</sup>. Lakosainak száma: 2 029 000 (1968), ennek többsége türkmen, de élnek a Köztársaság területén üzbégek, kazahok, tatárok, azerbajdzsánok, örmények, ukránok és oroszok is. A hívó türkmenek szunniták. (Az iszlám felvétele a X–XI. században veszi kezdetét és évszázadokig tart.) Közigazgatásilag öt területből áll: Ashabad, Krasznovodszk, Mari (Merv), Tasauz, Csardcsou. Fővárosa Ashabad, alapítva 1881-ben, lakossága 1968-ban 244 000, 1897-ben 19 400 volt. Területének több mint 80%-a síkság, ennek nagyobb részét a Kara-Kum homokszivatag foglalja el. Délen húzódik a Kopet-Dag hegység 2942 m magas-ság. A Kaszpi-tenger partvonalának jelentősebb öblei: a Kara-Bogaz, a Krasznovodszki, a Cselekeni, és a Türkmen öböl. Éghajlatát nagy hőmérsékletingadozások és szárazság jellemzi. Délkelet-Kara-Kumban a sivatagban 50 fok meleg is előfordulhat, viszont télen Tasauz környékén (januárban) a hőmérséklet mínusz 32 fokig is lesüllyedhet. A csapadékmennyiség évi sivatagi átlaga 75–100 mm, a Kopet-Dag hegység lábánál 300–400 mm. Legnagyobb folyói közül az Amu-Darja (2540 km) hajózható, Tedzsén (1124 km), Murgab (852 km), Atrék (660 km), ez utóbbi három csupán öntözésre alkalmas. A V. I. Lenin nevét viselő Kara-Kum öntözősatorna az Amu-Darját köti össze a Murgab és a Tedzsén folyókkal, s a főváros mellett elhaladva (Geok-Tepe) vidéken ér véget. A gigászi munkával megépített bő vízi öntözősatorna hossza 850 km, és 210 000 km<sup>2</sup>-i terület öntözésére alkalmas. A talaj homokos, kisebb része agyagos és köves. A sivatagokban szakszaulfa, akác, a hegyek lejtőin füves legelők és a nagyobb folyók mentén nádasok, erdők vannak. A Köztársaság törzslakosságát képező türkmenekből élnek



még a Szovjetunió több részén is, ezenkívül Iránban és Afganisztánban (kb. 600 000), ezek túlnyomó része nomád állattenyésztő. Nyelvük a törökcsalád ágához tartozik. A Szovjetunió egyik legfontosabb gyapot-, gyapjú- és selyemtermelő köztársasága, fejlett iparral, bányászattal és halászáttal. Állattenyésztésében a legjelentősebb a birka- és szarvasmarha-tenyésztés (karakulbárány), a szarvasmarha, a ló (akhal-tekke fajta), továbbá a tevétenyésztés. Az oázisokban termesztik a híres turkesztáni dinnyét, szőlőt, gránátalmát, datolyát, fügét, olajfát és zöldségféléket. Legfontosabb vasútvonala a Taszent–Ashabad–Krasznovodszk vonal, melynek hossza 2100 km (1967). A Kara-Kum sivatagot átszelő autópályák hossza 12 000 km volt, de ez az úttépések és modernizálások során 8000 km-re csökkent. A Köztársaság valamennyi fontosabb lakott helyét repülőjáratok kötik össze. Az arab utazók tudósításai először a X. század végén tesznek említést a nomadizáló, állattenyésztő türkménekről, ezzel különböztetve meg őket a letelepült iráni földművelő lakosságtól.

tól, Mahmud al-Kasgari XI. századi nyelvész munkájában maradtak fenn az első emlékei a türkmén nyelvnek. A türkmének a XI. században a szeldzsuk törökök, majd hórezm, a XIII. század első évtizedeiben a mongol hódítók, illetve a XIV. századtól kezdve Timur Lenk birodalmához tartoztak. A XVI. század elején türkmén területeken osztozott a khivai és a bokharai kánság, továbbá Perzsia. A cári Oroszország 1869-ben kezdte meg Türkmenisztán elfoglalását a Krasznovodszki-öbölben emelt erőd felépítésével, 1881-ben Geok-Tepe várának és Ashabad falunak megszállásával a vidéket a Kaszpi-tengerentúli Területnek nevezték, mely 1898-tól része lett a Turkesztáni fő kormányzóságnak. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme után 1918 elején megalakult a szovjethatalom. 1918-ban angol intervenció következett. A Vörös Hadsereg 1919-ben megindított támadása után Türkmenisztán 1920-ban felszabadult, s az önálló Köztársaság 1924. X. 27-én alakult meg. (Frejkin, V. H., Babajev, A. G., Murzajev, E. M., Orazov, A. O. munkái nyomán.)

## IRODALOM

Наршахи, История Бухары. Перев. Н. Лыкошина, Ташкент, 1897. 29. с.  
Симаков, Н. Е. Искусство Средней Азии, СПб., 1883. 12 с. 50 л.  
Бурдуков, Н. Указатель к коврам, выставленным на исторической выставке в музее училища барона Штиглица, СПб., 1904.  
Боголюбов, А. А. Ковровые изделия Средней Азии, вып. 1—II. СПб., 1908—1909. XXIII с.  
Фелькерзам, А. Е. Старинные ковры Средней Азии. Пг. «Старые годы», 1914—1915. (1914. 57—113., 1915. 17—40).  
Достоевский, М. Старина и быт Средней Азии. Москва, 1917. 61 с.  
Семенов, А. А. Библиографический указатель по коврам тканям Азии. Ташкент, 1926. 22 с.  
Гогель, Ф. Туркменский ковер. Выставка Музея восточных культур. Москва, 1927. (Каталог). 20 с.  
Дудин, С. М. Ковровые изделия Средней Азии. Ленинград, 1928. 71—166 с.  
Тихонов, В. Культура орнамента туркменского ковра. Ашхабад, 1930. «Туркменоведение», № 4—5. 23—27 с.  
Бацер, Д. Очерки экономического развития Туркменистана. Ашхабад 1930. «Туркменоведение», № 2—3. II—12 с.  
Денике, Б. Прикладное искусство Средней Азии. Москва—Ленинград, 1931. 53—75 с. (Художественного искусства Советского Востока).  
Пономарев, О. Три момента. (Из практики корового производства ТССР.) Ашхабад, 1931. «Туркменоведение», № 3—4. 33—36 с.  
Пономарев, О. Мотивы туркменского орнамента салыр, теке и сарык. Ашхабад, 1931. «Туркменоведение», № 7—9. 89—96 с.  
Пономарев, О. Как делается туркменский ковер. Ашхабад, 1931. «Туркменоведение», № 10—12. 67—72 с.  
Веймарн, Б. В. Искусство Средней Азии. Москва—Ленинград, 1940. 160—170 с.  
Гордлевский, В. Государства селджукидов Малой Азии. Москва—Ленинград, 1941. 198 с.  
Мошкова, В. Г. Племенные голи в туркменских коврах. «Советская этнография», № 1. 145—162 с. Москва, 1946.  
Гогель, Ф. Ковры. Москва, 1950. 24—43 с.  
Ахмедов, А. А.—Иванов, А. С.—Зубова, Л. К. Ковры Туркменской ССР. Москва, 1952. 7 с. 55 л.  
Фрейкин, З. Г. Туркменская ССР. Москва, 1954. 315 с.  
История Туркменской ССР. Ашхабад, 1957. Том 1. 20—28, 57—65, 171—173, 371—373 с.  
Гумилев, Л. Н. Древние тюрки. Москва, 1957. 42, 71, 73 с.  
Кононов, А. Н. Родословная туркмен. Москва—Ленинград, 1958. 79—80 с.  
Жданко, Т. А.—Тольстов, С. П. Народы Средней Азии и Казахстана. Очерк общей этнографии. Москва, 1960. 157—274 с.  
Марков, Г. Е. Очерк истории формирования северных туркмен. Москва, 1961. 3—26, 126 с.  
Сухарева, О. А. Позднефеодальный город Бухара конца XIX-начала XX в. Ташкент, 1962. 193 с.

Бартольд, В. В. Очерк истории Семиречья, Москва, 1963. Сочинения II. 59, 65, 69, 73, 75 с.  
Бартольд, В. В. История культурной жизни Туркестана. Москва, 1963. Сочинения II. 258, 570, 587 с.  
Арунова, М. Р. Афганистан. Москва, 1964. 14, 15, 91—114, 181—182 с.  
Овезбердыев, К. Семейные отношения у туркмен Мервского оазиса в конце XIX-начале XX в. Ашхабад. 1965. 100—133 с.  
Джикиев, А. К истории расселения туркмен салыров в XVI-начале XX в. Ашхабад, 1965. 3—24 с.  
Саурова, Г. Туркменский ковер. Ашхабад, 1966. «Памятники Туркменистана», № 1 31—32 с.  
Сухарева, О. А. Бухара XIX-начало XX в. Москва, 1966. 233—262 с.  
Пиркулиева, А. Н. Ковровое ткачество туркмен долины средней Аму-Дарьи. Москва, 1966. 146—170 с.  
Рузиев, М. Резные двери жилищ Бухары. Душанбе, 1967. 23 с. 86 Т.  
Пугаченкова, Г. А. Искусство Туркменистана. Москва, 1967. 173—185 с.  
Саурова, Г. Молодость древнего искусства. «Памятники Туркменистана», № 4. 27—28 с. Ашхабад, 1967.  
Саурова, Г. Современный туркменский ковер и его традиции. Ашхабад, 1968. 164 с.  
Туркменско—русский словарь. Москва. 1968.  
Руденко, С. М. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. Москва, 1968. 41—62 с.  
Агаджанов, С. Г. Очерки истории огузов и туркмен Средней Азии XI—XIII вв. Ашхабад, 1969. 88, 97—98, 137—139 с.  
Кличев, А. Ковер семьи Шараповых. «Памятники Туркменистана» № 2 (8), 8—9 с. Ашхабад, 1969.  
Саурова, Г. Первенцы ковровой ленинщины. «Памятники Туркменистана», № 2 (8), 10—12. Ашхабад, 1969.  
Меликов, Г.—Луговский, В. Советский Туркменистан глазами иностранцев. Ашхабад, 1969.  
Виников, Я. Р. Хозяйство, культура и быт сельского населения Туркменской ССР. Москва, 1969. 23, 178—225 с.  
Васильева, Г. П. Преобразование быта и этнические процессы в северном Туркменистане. Москва, 1969. 54—62, 139—236 с.  
Куни, В. Н.—Бабаев, А. Г., Мурзаев, Э. М., Оразов, А. О., Фрейкин, З. Г.: Туркменистан. Москва, 1969. 60—72, 74—91 с.  
Береснева, Л. Г. Туркменские ковры в коллекции Государственного Музея искусства народов Востока. Москва, 1970. 36—38 с.  
Мошкова, В. Г.—Морозова, А. С. Ковры народов Средней Азии конца XIX-начала XX вв. Ташкент, 1970. 255 с.  
Васильева, Г. А. Туркменские узорные кошмы. «Памятники Туркменистана», № 1 (9), 23—25 с. Ашхабад, 1970.  
Миртов, Б. А. Туркменские ковры за рубежом. «Памятники Туркменистана», № 2 (10), 20—23 с. Ашхабад, 1970.  
Миртов, Б. А. Ковры народов Средней Азии. «Памятники Туркменистана», № 2 (12) 26—29 с. Ашхабад, 1971.



- Маршак, В. И. Согдийское серебро. Москва, 1971. 80—81с.
- Саурова, Г. И. Искусство Туркменской ССР. Ленинград, 1972. 24 с. 55 Т.
- Аннамурадова, Н. Как мы ткали ковер-гигант. «Памятники Туркменистана», № 1 (13), 23—25 с. Ашхабад. 1972.
- Каррыев, А., Росляков, А. А., и Артыков, А. М. Учебник по истории Туркменской ССР. Ашхабад, 1972. 41 с.
- Аннапесов, М. Хозяйство туркмен в XVIII—XIX вв. Ашхабад, 1972. 225—230 с.
- Иерусалимская, А. А. К сложению школы художественного шелькоткачества в Согде. Ленинград, 1972. 5—56 с. (Средней Азии и Иран сб. статей.)
- Оразов, А. Хозяйство и культура населения северо-западной Туркмении в конце XIX-начале XX в. Ашхабад, 1972. 129 с.
- Оразов, А. Материальная культура прибалханских туркмен в конце XIX-начале XX в. Ашхабад, 1965. 25—59 с. (Исследование по этнографии туркмен.)
- Пиркулиева, А. Домашние промыслы и ремесла туркмен долины средней Амударьи во второй половине XIX-начале XX в. Ашхабад, 1973. 83 с.
- Беленицкий, А. М., Бентович, И. Б., и Большаков, О. Г. Средневековой город Средней Азии. Ленинград, 1973. 93—100, 109, 270—274 с.
- Морозова, А. С. Туркмения в фотоколлекциях С. М. Дудина. Ашхабад, 1973. (Очерки по истории и этнографии туркмен.) 140—161 с.
- Салтанова, В. М. Некоторые вопросы орнамента туркменской вышивки конца XIX-начала XX в. Ашхабад. 1973. (Очерки по истории хозяйства и культуры туркмен.) 116—139 с.
- Калоев, Б. А. Материальная культура и прикладное искусство осетин. Москва, 1973 43 с. Т. 102.
- Миртов, Б. А. Истоки туркменского коврового орнамента. «Памятники Туркменистана», № 2 (18), 25—28 с. Ашхабад, 1974.
- Ковры Узбекистана:
- Мошкова, В. Г. Ковроделие. Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль. Ташкент, 1954. 189 с.
- Мошкова, В. Г.—Морозова, А. С. Ковры народов Средней Азии конца XIX-начала XX вв. Ташкент, 1970. 255 с.
- Ковры Киргизии:
- Уметалиева, Д. Т. Киргизский ворсовый ковер. Фрунзе, 1966 75 с. XXVI Т.
- Антипина, К. И. Ворсовое ткачество 59—77 стр. Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. Москва, 1968. 146 с.
- Антипина, К. И. Народное искусство киргизов. Фрунзе, 1971. 106 с.
- Народное прикладное искусство Казахстана:
- Оразбаева, С. Е. Казахский народный костюм. Алма-Ата, 1958. 60 л.
- Басенов, Т. К. Казахский народный орнамент. Алма-Ата, 1958. 96 л.
- Рассохина, Э. Декоративно-прикладное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1967. 94 с.
- Маргулан, А. Х.—Востров, В. В. Культура и быт казахского колхозного аула. Алма-Ата. 1967. 302 с.
- Нурмухаммедов, Н.-Б. Искусство Казахстана. Москва, 1970, 50 с. 121 л.
- Оразбаева, Н. А. Народное декоративно-прикладное искусство казахов. Ленинград, 1970. 207 с.
- Riegl, A., Ausstellung Orientalischer Teppiche 1891. Wien, 1891. 119—141.
- Bogolubow, A., Tapis de l'Asie Centrale, Petersburg, 1908—1909. XXIV.
- Lewis, G. G., The practical Book of Oriental Rugs, Philadelphia and London, 1911. 273—285.
- Bode, W.—Kühnel, E., Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Leipzig, 1914. 105—110, 131—138, Abb. 55—61, 74—80.
- Neugebauer, R.—Orendi, J., Handbuch der Orientalischen Teppichkunde, Leipzig, 1922. 204—225, Abb. 134—146. Tafel XIV—XV.
- Clark, H. Turkoman and Afghan Rugs, London, 1922.
- Grote-Hasenbalg, W., Masterpieces of Oriental Rugs, Berlin, 1925. 82—105.
- Barthold, W., Turkestan Down to the Mongol Invasion. London, 1928. 235, 283—284.
- Murray, E., With the Nomads of Central Asia, Washington, 1936. The National Geographic Magazine Vol. LXIX. No. 1. 1—57.
- Grote-Hasenbalg, W., Teppiche aus dem Orient. Leipzig, 1937. 18—19. Tafel 33—42, 46.
- Krist, G., Alone through the Forbidden Land, London, 1939. 271.
- Thacher, A. B., Turkoman Rugs, New York, 1940.
- Moschkowa, W. G., „Göls“ auf turkmenischen Teppichen, Deutsch von Sepp Kuntschik, Archiv für Völkerkunde, Bd. III. 25—43. Wien, 1948.
- Raphaëlien, H. M., The Hidden Language of Symbols in Oriental Rugs, New York, 1953. 112—115.
- Ropers, H. Morgenländische Teppiche, Braunschweig, 1954. 267—293.
- Gans-Ruedin, Erwin, Orientalische Meisterteppiche. Bern, 1954. T. 15, 16, 17.
- Haack, Hermann, Echte Teppiche. München. 1956. 29, 73—75, 84, 88.
- Ünver, S. Turkish Designs, Istanbul, 1958. 1—2. 1—31.
- Schlosser, I., Der schöne Teppich in Orient und Okzident, München, 1960. 65—68. Abb. 168—182.
- Kalman, M., Oriental Rugs. The Kalman Collection. Toronto, 1961. 1—2. 27—29.
- Dimand, M. S., Peasant and Nomad Rugs of Asia. New York, 1961.
- König, W., Die Achal-Teke, Berlin, 1962. 56—57, 77.
- Markow, G. E. Sechs turkmenische Teppicherzeugnisse aus dem Museum für Völkerkunde Leipzig, Berlin, 1962. 120—128. Abb. XII—XVII.
- Hopf, Albrecht, Oriental Carpets and Rugs. London, 1962. 140.
- Milhofer, S. A., Das goldene Buch das Orient-Teppiches. Hannover, 1962. 271—278.
- Hangedlian, A. E., Tappeti D'Oriente. Milano, 1963. 291—320.
- Krader, L., Peoples of Central Asia. Bloomington, 1963. 57—59, 268—269.
- Rice, T. T., Die Seldschuken. Köln, 1963. 124—147.
- Jacoby, H., ABC des echten Teppichs. Tübingen, 1966. 137.
- Reed, C. D., Turkoman Rugs. Fogg Art Museum. Cambridge (Mass.), 1966. 639.
- Reed, C. D., Rugs of Turkestan. Antiques. Vol. LXXXIX. No. 1. 94—98. New York, 1966.
- Van Arsdale, T. Dorothy, Rugs from the McMullan Collection. Washington, 1966. 59—65.
- Campana, M., Oriental Carpets, Milano. 1966. 131—138.
- Jacobsen, C. W., Oriental Rugs a Complete Guide. Tokyo 1966. 63—72, 479.
- Meister, P. W.—Schürmann, U. Islamische Teppiche. The Joseph V. McMullan Collection. New York. Frankfurt/M. 1968. 67—75.
- Schreider, F., In the Footsteps of Alexander the Great, Washington, 1968. The National Geographic Magazine Vol. 133. Nol. 1—65.
- Abercrombie, T. J., Afganistan Crossroad of Conquerors, Washington, 1968. The National Geographic Magazine Vol. 134. No. 3. 297—345.
- Hosain, A., Orientteppich Brevier, Braunschweig, 1968. 38—42.
- Milhofer, S. A., Die Teppiche Zentralasiens, Hannover, 1968. 275.
- Landreau, A. N.—Pickering, W. R., From the Bosphorus to Samarkand Flat-Woven Rugs, Washington, 1969. 22, 36, 38, 73, 79, 86, 96, 108—110.
- Schürmann, U., Central-Asian Rugs, Frankfurt/M. 1969. 75. 56 colour plates.
- Schürmann, U., Zentral-Asiatische Teppiche. Frankfurt/M. 1969. 80. Tafel 1—56.
- Schürmann, U., Teppiche aus dem Orient. Weisbaden. 182—206.
- Kybalova, L., Orientteppiche. Praha. 1969. 37—39. Abb. 40—46, 48.
- Nagel, Fr., Aus der Auktion Dr. Fritz Nagel, Stuttgart



- vom 3—5. März 1970. *Weltkunst*, XL. No. 161. München, 1970.
- Azadi, S., *Turkmenische Teppiche und ethnographische Bedeutung ihrer Ornamente*, Hamburg, 1970. 68. Tafel 30.
- Azadi, S., „Nomadenteppiche aus Türkmenistan”. *Weltkunst* XL. No. 12. 795. München, 1970.
- Azadi, S.—Meister, P. W., *Persische Teppiche*. Hamburg, 1971. 236—241.
- Ferrero, M. V., *Teppiche*. München, 1971. 11, 79.
- Sztojanovics, D., *Örientalni tepisi i kilimi*. Beograd, 1971. 31—34. T. XLIII—LII.
- Gans-Ruedin, E., *Modern Oriental Carpets*. London, 1971. 330—349.
- Reed, S., *Oriental Carpets and Rugs*. London—Hong-Kong. 1972. 12, 67—68.
- Hubel, R. G., *Ullstein Teppichbuch*. Frankfurt/M., 1972. 225—265.
- Michaud, R., *Bold Horsemen of the Steppes*. Washington, 1973. *The National Geographic Magazine* Vol. 144. No. 5. 634—669.
- Bennett, I., *Oriental Carpets and Rugs*. London, 1973. 109—114.
- Dimand, M. S., *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*. New York. 1973. 353.
- Sewel, J. V.—Jenkins, D., *Near Eastern Art in Chicago Collections*. Chicago, 1973. 7—8, 30—35.
- Bennett, I., *Schönheit echter Orient-Teppiche*. München, 1974. 109—114.
- Wegner, D. H. G., *Textilkunst der Steppen- und Bergvölker Zentralasiens, Ausstellung im Gewerbemuseum Basel*. Basel, 1974. 1—4. 1—42.
- Milhofer, S. A., *Orient-Teppiche. Das kleine Handbuch*. Hannover, 1974. 152—171.
- Gombos, K., *An interesting Tekke-turkoman Carpet. Ars Decorativa*. No. 2. 129—141. Budapest, 1974.
- Batari, F., *Hundert Jahre Budapest Museum für Kunstgewerbe — Ausstellung im Collegium Hungaricum zu Wien 1974*. Budapest, 1974.
- Bodelschwing, Kr., *Londoner Teppichreise der letzten Auktionen. Weltkunst*, XLV. No. 8. 656—657. München, 1975.
- Durul, Y.—Aslanapa, O., *Selcuklu Halilari*. (Istanbul?). Gombos, K., *Türkmenische „engsi” Teppiche. Ars Decorativa* No. 4. — Budapest, 1976.
- Turkmenian Rugs. V/O. „Szojuztorgreklama”. Moscow. Carpets V/O. „Vneshposyltorg” USSR. Moscow G—200. 32—34. Smolenskaja-Sennaja.
- Vámbéry Ármín, *Bokhara története. I—II*. Budapest, 1873. I. 84.
- Vámbéry Ármín, *A török faj*. Budapest, 1885. 460—493.
- Vámbéry Ármín, *Közép-ázsiai utazás*. Budapest, 1892. 473.
- Különfélék. *A perzsa szőnyegszövegről. A turkoman szőnyegekről. Művészi Ipar* 7. 222—224. Budapest, 1892.
- Almágy György, *Vándor-utam Ázsia szívében*, Budapest, 1903. 177—181, 625—640, 667—729.
- Prinz Gyula, *Utazásaim Belső-Ázsiában*. Budapest, 1911. 2, 58, 180, 201, 277, 292, 319.
- Muzeális ügyek, *Iparművészeti szedelmések. Magyar Iparművészet*. XIV. 113—114. Budapest, 1911.
- Csányi Károly, *Magyar Szőnyegkedvelők Egyesületének — régi keleti szőnyeg kiállítása*. Budapest, 1924. 30—32.
- Felvinczi Takács Zoltán, *A turkoman szőnyeg. Műgyűjtő*. I. 30—31. Budapest, 1927.
- Csányi Károly—Felvinczi Takács Zoltán, *Keleti művészeti kiállítás*. Budapest, 1929. 112. (846—888).
- Layer Károly, *Tizenöt hónap új szerzeménye az Iparművészeti Múzeumban. Magyar Művészet* 9. 181—184. Budapest, 1933.
- Felvinczi Takács Zoltán, *Turkoman szőnyeg. Művészeti Lexikon* II. 551—552. Budapest, 1935.
- Szakirodalom. *Art in the USSR. Special Autumn Number of the Studio*. 1935. London. Edited By C. G. Holme. A. Bystrov, Carpets.
- Magyar Iparművészet, XXXVIII. 252. Budapest, 1935.
- Jajczayné Kányó Erzsébet, *A keleti szőnyeg*. Budapest, 1937. 77—80.
- Montel, Gosta, *Mongol pusztákon keresztül*. Ford. Halász Gyula. Budapest. é. n. 56—70.
- Krónika. *Szovjetszőnyegek. Magyar Iparművészet*. XLIV. 53. Budapest, 1941.
- Dobrovits Aladár, *Dr. Fettick Ottó mint műgyűjtő. Magyar Állatorvosok Lapja*. Budapest, 1955. VI. 1—2.
- Róna Tas András, *Nomádok nyomában. Etnográfus szemmel Mongóliában*. Budapest, 1961. 116—135.
- Ligeti Lajos, *A mongolok titkos története*. Budapest, 1962. 144—186.
- Egyed Edit—Borsi Sándorné, *Keleti szőnyegek. Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban*. Budapest, 1962. 1962. 12—13.
- Vajda Endre, *Marco Polo utazásai*. Budapest, 1963. 54—55. (Marco Polo, II, MILIONE. MILANO, 1955. 41.)
- Györffy György, *Napkelet felfedezése. Julianus, Plano Carpini és Rubruk útjelentései*. Budapest, 1965. 61, 66, 100—103, 122—133.
- Jajczay János, *Egy kiállítás szőnyegei. Művészettörténeti Értesítő* 17. 1—2. 18—42. Budapest, 1968.
- Csernyánszky Mária, *Turkoman szőnyeg. Művészeti Lexikon*. IV. 596. Budapest, 1968.
- A közép-ázsiai köztársaságok és a Kazahsztán képző- és iparművészete. Kiállítás a Műcsarnokban*. Budapest, 1972. (Katalógus).
- Gombos Károly, *Szovjet Kelet népeinek művészete a Műcsarnokban. (The Exhibition of Industrial Arts of Soviet Eastern Peoples in the „Art Gallery”)*, Magyar Nemzet, 2. Oct. Budapest, 1972.
- Az európai iparművészet remekei. — Masterpieces of European applied arts. Centenary exhibition of the Museum of Applied Arts Budapest, 1872—1972*. Budapest, 1972. 170.
- Gombos Károly, *Üzbégisztán, Bokhara, Szamarkand, Khiva. (Fényképezte: Gink Károly)*, Budapest, 1973. (12—18. — Bokhara.)
- Farkasvölgyi Zsuzsa, *Egy régi turkmén szőnyeg. Műgyűjtő* VI./4. 15—19. Budapest, 1974.
- Gombos Károly, *Kapunuk, engsi, jolami. Múzsák. Múzeumi Magazin*. 1975./3. Budapest, 1975.
- Gombos Károly, *Régi turkmén szőnyegek. (Vezető az Iparművészeti Múzeum kiállításához)*. Budapest, 1975.

## BIBLIOGRÁFIAI KIEGÉSZÍTÉS

- Бурдуков, Н. Ковры. СПб. 1904. 3 стр.
- Семенов, А. Ковры русского туркестана. Москва, 1911. Этнографическое обозрение № 2. с 137—167.
- Семенов, А. Указатель литературы о коврах Азии. Москва, 1911. Этнографическое обозрение № 2 с 168—179.
- Рыдин, М. В., Орбели, И. А., Бернштам, А. Н.: Киргизский национальный узор. Ленинград-Фрунзе. 1948. 39 стр., Т. LXIV.
- Технические условия на ковры СССР. Москва, 1950. 141 стр. Технические условия на ковры Туркменской ССР. 1. с 5—42.

- Художественные ковры СССР. Москва, 1952. 119 стр.
- Новоселова, К. Ковровницы. (Самаркандский, узбекский ковер.) «Звезда Востока», 1955. № 7. с 73—83.
- Темерин, С. Ковры. Москва, 1956. «Искусство» с 33—36.
- Муканов, М. С. Ковровое производство и его орнамента. (Ковры Казахстана.) Алма-Ата, 1959. Т. 6. с 91—103.
- Левин, Л. М., Леошкевич, И. С., Саруханов, С. Е.: Художественные ковры СССР. Москва, 1975, 94 стр. Т. 1—32.
- Конаровский, М. Мозаика древнего ремесла. (Об афганских коврах.) «Азия и Африка», 1975. № 12. с 42—44.



- Karutz, Richard, *Unter Kirgisen und Turkemenen*. Berlin, 1911. 151.
- Dimand, M. S., *A Handbook of Muhammedan Art*. New York, 1974. 321—322.
- Bode, Wilhelm, Kühnel, Ernst, *Antique Rugs from the Near East*. London, 1970. 184.
- Bogolyubov, A. A., *Carpets of Central Asia*. Edited by JMA Thompson. Basingstoke, 1973. 25 p. Pl. 58.
- Bibliographie des Orientteppichs. Herford, 1973. Heimtex. Juli 1973. Heft 7. 68—74.
- Jones, H. McCoy, Boucher, Jeff W., *Tribal Rugs from Turkmenistan*. Washington, 1973. 58.
- Jones, H. McCoy, Boucher, Jeff W., *Baluchi Rugs*. Washington, 1974. 66.
- Ettinghausen, R., Dimand, M. S., Mackie, L. W., Ellis, Ch. G., *Prayer Rugs*. Washington, 1974. 139.
- Leix, Alfred, *Turkestan and its Textile Crafts*. Basingstoke, 1974. 53.
- Moschkova, V. G., *Die Teppiche der Völker Mittelsasiens*. Hamburg, 1974. 396.
- Azadi, Siawosch, Loges, W., *Türkmenische Erzeugnisse mit dem Schemle-Gül*. Herford, 1974. Heimtex, Nr. 8. 200—206.
- Azadi, Siawosch, *Geknüpft und gewebte Pferdedecken*. Herford, 1974. Heimtex. Nr. 11. 130—134.
- Azadi, Siawosch, *Turkoman Carpets and the Ethnographic Significance of their Ornaments*. Translated by Robert Pinner. Basingstoke, 1975. 48. Pl. 55.
- Petsopoulos, Yanni, *Prayer Kilims from the Near East*. London, 1975. 3. Pl. 19.
- Wagner, Walter, *Gestaltende Kräfte der turkmenischen Knüpfkunst*. Herford, 1975. September Heimtex. 112—127.
- Engelhardt, E., *Teppich Engelhardt-Ausstellung*. Mannheim, 1975. 190.
- Nagel, Fritz, 259. *Kunst-Auktion*. Stuttgart, 1975. *Orient-Teppiche*: 66—115.
- Gombos, Károly, *Turkmenische Teppiche*. Ausstellung im Budapester Kunstgewerbemuseum. München, 1975. *Weltkunst* XLV. Jh. Nr. 22. 2098—2099.
- Gombos, Károly, *Old Turkmenian Rugs*. Exhibition of the Museum of Applied Arts, Budapest, 1975. (Leporelló).
- Gombos, Károly: *Turkmenische „Engsi“ Teppiche*. Herford, 1975. Heimtex.
- Gombos, Károly, *Turkmenische „Engsi“ Teppiche*. Budapest, 1976. *Ars Decorativa* Nr. 4.
- Gombos, Károly, *Alte turkmenische Teppiche*. Budapest, 1976. *Budapester Rundschau*. Nr. 2—12.
- Gombos, Károly, *Alte turkmenische Teppiche*. Ausstellung. Szolnok, 1976. Szolnoki Galéria.
- Gombos Károly, *Kapunuk, engszi, jolami*. Budapest, 1975. *Műzsák. Múzeumi Magazin*. No. 3. 26—27.
- Gombos Károly, *Régi türkmén szőnyegek*. Budapest, 1975. *Ország-Világ* No. 46.
- Gombos Károly: *Türkmén falvakban szőtték*. Budapest, 1975. *Esti Hírlap*. 1975. XII. 10.
- Fekete Judit, *Mágikus jelű szőnyegek*. Kiállítás az Iparművészeti Múzeumban. Budapest, 1976. *Magyar Nemzet*, 1976. I. 9.
- Gombos Károly, *Türkmenisztán szőnyegei*. Budapest, 1976. *Nők Lapja*. 1976. I. 17. 18—19.
- Gombos Károly, *Régi türkmén szőnyegek*. *Hogy készült a keleti szőnyeg*. Budapest, 1976. *Magyar Hírlap*.
- Gombos Károly, *Az Iparművészeti Múzeum engszi szőnyegei*. Budapest, 1976. *Művészet*.

## OLD TURKEMENIAN RUGS

One of the finest parts of the rich department for carpets of the Budapest Museum of Applied Arts, a collection of European renown both from the points of view research and of artistic value, is that of Turkmenian rugs.

The ancestors of the Turkemenians, who live today in the territory of the Turkmenian Socialist Soviet Republic, produced these rugs in the eighteenth and nineteenth centuries. The pieces found their way to Hungary through dealers of Oriental rugs.

The collection of Turkmenian rugs in the Museum comprises sixty-one pieces of various types, serving various purposes. (In the exhibitions of Turkmenian rugs staged in Washington in 1963 fifty-five rugs were displayed, at the Fogg Art Museum, Cambridge, USA, there were fifty-two shown, in 1966, and sixty in Hamburg, in 1970. At these exhibitions works of art belonging to famous collectors and to museums were shown together.)

Until now the complete collection of Turkmenian rugs belonging to the Budapest Museum of Applied Arts has not been exhibited, nor have the pieces it possesses been scientifically dealt with, although Turkmenian rugs were always included in shows arranged between the two world wars and after the liberation of Hungary. Only a few years ago did a scientific study of Central Asian rugs begin and it was in 1975 that all the Turkmenian rugs preserved in the Museum were presented to the public.

The distribution of the rugs according to the purpose they had to serve is highly interesting. There are twenty-two rugs of different sizes meant to be spread on the floor. Typical of Turkmenian rugs are the so-called "saddle-bags", this being the usual though erroneous name of smaller rugs which used to be made up in the shape of bags to hang from a saddle or inside a tent for storing tools and clothing. Of them the Museum owns twenty-five of different sizes, in various gorgeous designs and

colours. Among objects furnishing the Turkmenian tent, the yurt, rugs used for door hangings are the finest. Of them the Museum has seven. Curtains to surround the opening of the yurt are also remarkable works of art; one is possessed by the Museum and so are two woven bands embellished with a knotted pattern. These latter were to fasten the tent. A colourful ornament to decorate the camel's breast renders the collection of Turkmenian rugs even more varied and so does a bag, to be spread athwart the horse's or camel's back and fastened to the saddle, a piece of a strong web and original ornamentation. The range of objects is completed by an exquisite woven ornament and by Turkmenian swaddling bands.

Most of the rugs were made in the eighteenth century or the first half of the nineteenth, only few of them were produced at the end of the latter. They are in a good condition, the majority being undamaged only some need restoration.

The bulk of Turkmenian rugs were with a knotted technique. As a matter of fact, there are only few woven objects or such as were produced with mixed techniques (woven and knotted) in the collection.

In Turkmenia rugs were produced only by women. Most of the rugs are made with Senneh knots and only some with Ghiordes ones. The quality and durability of the rugs is proved by the high number of knots most of them contain, there being three-thousand knots to a square decimetre in their majority. However, there are also rugs with about five-thousand-fivehundred knots per square decimetre.

They are made of the wool of sheep bred in Turkmenia, a material strong and springy, moreover, of a beautiful sheen. Sometimes camel's or goat's hair was also used for carpets. To enliven the colours of the ornaments silk or cotton yarn was applied at times.

The spun wool for making rugs was dyed according to ancient prescriptions, mostly with vegetal dyes. Reds with a deep glow are characteristic the colour range



of Turkmenian rugs, these tints being completed by velvety, deep blues, by oream and ivory hues or, less frequently, by orange, brown and black. The harmony of colours and the ornamentation of the rugs are always perfect.

The makes of all major and noteworthy Turkmenian tribes are to be found in the collection of the Museum of Applied Arts. The art of the ancient Turkmenian Salor tribe is represented by a smaller rug of the classic Salor design and by some beautiful „saddle-bags” on „tent-bags”. Salor rugs are very, for this tribe has not produced any rugs since the first decades of the past century.

But world famous rugs of one of the most populous and famous Turkmenian tribe, the Tekke, are also preserved in the collection of the Museum. Tekke craftsmanship and art are worthily represented by large size rugs of glowing reds, by door-hangings of mysterious ornamentation, by „saddle-bags” and woven stripes for fixing the yurt. Tekke-Turkmenian rugs are famous for their excellent, high quality wool, for their noble red colours and the characteristic pattern of the tribe.

The Yomud-Turkmenian tribe is equally populous. Its art in producing rugs is borne witness to by large rugs of gorgeous designs, by „tent-bags” and „saddle-bags”, by hangings for the yurt door, by doorsurrounds and by other typical makes of the Yomuds. Not only a variety of forms is characteristic of Yomud products but a harmony of the reddish brown colours and of wonderfully composed designs as well.

The art of Saryk, Ersari, Khizil-Ayak and Tchaudor Turkmenian rug-makers is also represented by some lovely objects. The rugs of various tribes living near the middle reaches of the Amu-Darya constitute a separate group. They are known by the name of Beshir rugs, because they used to be made in the village of Beshir and its vicinity. The lighter colours and the less severe design of Beshir rugs greatly differ from the type of carpets discussed above.

The collection of Turkmenian rugs of the Museum of Applied Arts was enriched thanks to state purchases and to the generosity of donors. The gift of the veterinary surgeon Dr. Ottó Fettick is outstanding, for he gave the Museum fourteen Turkmenian rugs in 1946.

The question of Turkmenian rugs with their strange patterns and colours and excellent workmanship attracted the attention of Hungarian researchers too. Zoltán Felvinczy Takács, Károly Csányi, Károly Layer, Erzsébet Jajczay-Kanyó, Mária Csernyánszky, Edit Egyed, Mrs. Sándor Borsi and others have made useful and

interesting contributions to the problem, but they have not studied the whole art of Turkmenian rugs.

An intense research into the rugs of the Turkmenian people came to be pursued in the Soviet Union after the Great October Socialist Revolution. Such excellent researchers have been engaged in it as A. A. Semenov, S. M. Dudin, A. S. Morozova, V. G. Moscov, G. A. Pugatchenkova, G. E. Markov, A. N. Pirkuliyeva, O. Ponomaryev, F. V. Gogel and G. Saurova, B. A. Myrtov. These scholars, pursuing their studies in the Soviet era, relied upon the achievements of research done before the socialist revolution, first of all by A. A. Bogulybov, N. Simakov, N. Burdukov, A. Felkerzam and others. In addition to the complex method of their work the pioneering activity of Soviet researchers has been promoted by the fact that the most typical and finest Turkmenian rugs can be studied not only in the great carpet collections of Leningrad and Moscow, but in the museums of Central Asia: in Tashkent, Samarkand and Bokhara. Nay, in Ashabad, the capital of the Turkmenian people, a special museum for carpets and an experimental workshop have been established. Outstanding among the excellent Soviet books on the subject is the comprehensive and basic work, recently published, of the authoresses V. G. Moscov and A. S. Morozova. The book dealing with the rugs of the Central Asian peoples of the Soviet Union has become a reference book of this branch of research.

After the second world war the study of Turkmenian carpets experienced an upswing both in Europe and in the United States of America. The German carpet experts A. S. Milhofer, U. Schürmann and S. Azadi brought out excellent and beautifully illustrated books in recent years, whereas the studies on Turkmenian rugs by H. Clark, A. B. Thacher, M. S. Dimand and C. D. Reed are the best known among the works of British and American researchers dealing with the question of Turkmenian rugs.

International public opinion, both scientific and artistic, has shown an increasing interest in the art of the peoples of the Soviet Union, and, within it, in the peoples of the Eastern Soviet Republics. With a view to this noble aim the Hungarian Soviet Friendship Society and the Museum of Applied Arts arranges in the autumn of 1975 in the Budapest Museum of Applied Arts the exhibition entitled „Old Turkmenian Rugs” to celebrate in this way the thirtieth anniversary of the liberation of Hungary.

*Károly Gombos*



# A LUXEMBURG-HÁZ KÖCÍMERE ÉS KÖKORONA-TÖREDÉK A BUDAVÁRI ÁSATÁS LELETEI KÖZÖTT

Az alábbiakban az újabb budavári ásatásoknak egy — számra szerény — kis leletcsoportját kívánom a kutatás elé tárni.

Feltételezem, hogy ennek a leletcsoportnak elemzése esetleg még a budai gótikus szoborgalériával kapcsolatban is további kutatásokhoz adhat elindulást. A szabatos adatközlést ez idő szerint fontosabb feladatommak érzem, mint azt, hogy a munkánk során felmerülő régészeti-művészettörténeti kérdésekre — most, vagyis menet közben magam próbáljak megfelelni.

Maga az itt tárgyalandó leletcsoport mindössze három kőfaragás. Az is töredékes. E három közül két tárgy összetartozik.

Mindössze egy gótikus faragású címer oromdíszeről van szó. És egy két részből álló gótikus koronáról.

Lássuk összefüggéseiket.

E leletcsoportnak feltételezett fontossága mentse, miért helyezek súlyt arra, hogy bevezetőképpen maguknak e tárgyaknak előkerülési helyét a szokottnál részletesebben ismertessem.

## I. A lelőhely

1974-ben — nem sokkal a budai gótikus szoborgaléria feltárása után — a hajdani királyi palota középkori előudvarán, az említett szoborgaléria — 74/4. jelű — lelőhelyétől mintegy húsz méterrel észak-északkeletre ásatásom érdekes középkori lelőhelyre bukkant. Jelzése: 74/30.

A lelőhelyről feltételezem, hogy azoknak a déli Várnegyedhez tartozó XIII—XIV. századi kőházaknak egyikéhez tartozik, amelyek — a budai Várban szokásos telekosztásban, homlokzataikkal kelet felé igazodva — akkor épültek ebben a térségben, amikor IV. Béla megalapította Buda városát. S akkor semmisültek meg, amikor a XV. század első évtizedeiben — Zsigmond király nagy palotaépítkezései miatt — ezt a városrészt megszüntették. Ekkor e városnegyed házait lerombolták, alagsorait, pincéit saját épületük romanyagával s a királyi palotából idehordott szeméttel töltötték meg. És helyükön kialakították a későgótikus palotatérsg nagy várpiacát. (Ugyanezek a jellemzői szobraink lelőhelyének, a 74/4. sz. vízgyűjtő-ciszterna udvarnak is.)<sup>[1]</sup>

74/30. sz. lelőhelyünket — sajnos — kevésbé találtuk érintetlennek, mint a tőle délebbre eső szobros lelőhelyet, a 74/4.-t. Lelelőhelyünknek keleti felét ugyanis — azzal az épülethomlokzattal együtt, amely az ott húzódott, északi—déli irányú, koraközépkori úthoz igazodott — a palota északi szárnyának, a Munkásmozgalmi Múzeum új otthona nyugati szárnyának bővítésekor, az 1960-as években elvágták.<sup>[2]</sup>

Ugyanezt a 74/30. sz. lelőhelyünket tovább csonkították még 1973-ban is (amikor már magam is a terepen mozogtam): akkor az itt elhelyezett vízvezeték csaptelepét telepítették belé és tőszomszédságába. Így legalább rétegeit láthattam s néhány leletét, mentőásatás-szerűen (akkor még 2. helység jelzéssel) a múzeumba vihettem.

1974-ben — amikor az előző évben ide helyezett állványzatot eltávolították — a megmaradt gödörész feltárását jószemű munkatársam, Farkas István egymaga végezte el. A gödör kis, sziklába vágott, intakt részét — alján XII—XIII. századi kerámiával, lemetezett szájaig pedig a XIV—XV. századra jellemző anyaggal — töltötték be. (Ugyanígy jellegű és korú anyag jelentkezett délebbre, a 74/3. sz. házromnál s az e házhoz tartozott 74/4. sz. ciszterna udvaron — a szobrok lelőhelyén —, valamint az ugyane komplexushoz tartozó 1. sz. — 5,5 méter mély — ciszterna felső betöltési rétegében is.)

Mellékeltem helyszínrajzom — amelyet Boldizsár Péter kerámia-egyvezetése nyomán Kuczogi Zsuzsa szerkesztett és rajzolt meg — jól mutatja: a 74/30. sz. lelőhelyen olyan töredékek is előkerültek, amelyeknek hozzájuk illő, kiegészítő töredékeit a 74/3. sz. lelőhely betöltési anyagában és a tőle igen távolra eső XV. sz. szemétdör darabjai közt találtuk meg. Ezek közül a 74/3. sz. kőház — mint említettem — annak a korai kőháznak földszintje, alagsora, amelynek ciszterna, vízgyűjtő udvarán gótikus szoboranyagunknak eddig megtalált része fektött. A XV. számú szemétdör pedig a 74/30. sz. lelőhelyünkől 45 méterre délnyugatra esik, azon a szakaszon, amely a Krisztinavárosra néző részen a IV. Béla-kori és a Zsigmond-kori várfalak között fekszik.

Csatolt rajztanulmányunk (amely egy szöveges fejezetet helyettesít) világosan megmutatja: az egész északi előudvart a XV. század első felében egyidejűleg, rövid idő alatt — részben a lebontott Anjou-kori palotarészeknek, részben magának a lebontott városrésznek romanyagával s a királyi palota naponta idehordott házi luxus-szemétyével (például Zsigmond-kori cserépkályhák tört darabjaival, a fűtésre használt faszén hatalmas parázsló hamurétegeivel) töltötték fel. De még a betöltési anyagnak ezen az egyenmőségén és egyidejűségén kívül is szorosabb a kapcsolatot a 74/30. sz. lelőhely és annak a 74/3. sz. házromnak betöltési anyaga között, amelynek udvarára a szobortorzók — szeméttel, épület-törmelékkel elegy — kerültek.

Mindezeket azért kívántam leszögezni, mert ezen a 74/30. sz. lelőhelyen olyan leletek kerültek elő, amelyek esetleg — amennyiben gótikus szoborgalériánkhoz kapcsolódnak — a szabatosabb datáláshoz is hozzá segíthetnek.<sup>[3]</sup> A szabatosabb datálás — Nagy Lajos? Mária? Zsigmond? — pedig — noha alig egy-másfél évtizedre nyitja ki kronológiai csapdáját, azért lényeges, mert az alkalom — a szoborgaléria megfaragásának á-propos-ja — a szobrászi programmal evidens módon szorosan összefügg.

## II. A leletek

### A) Kétrészes kőkorona

A lelőhely középkori építészeti törmelékével és szemétyanyagával együtt egy kétrészes kő-korona került elő, töredékesen. Majd pedig egy — egyik oldalán megmunkált — kő cimertöredék, illetve oromjegy, sisakdísz. Mind a



kétrészes koronán, mind pedig az oromjegytöredéken egymáséval egyező fekete koromfesték és aranyozás.

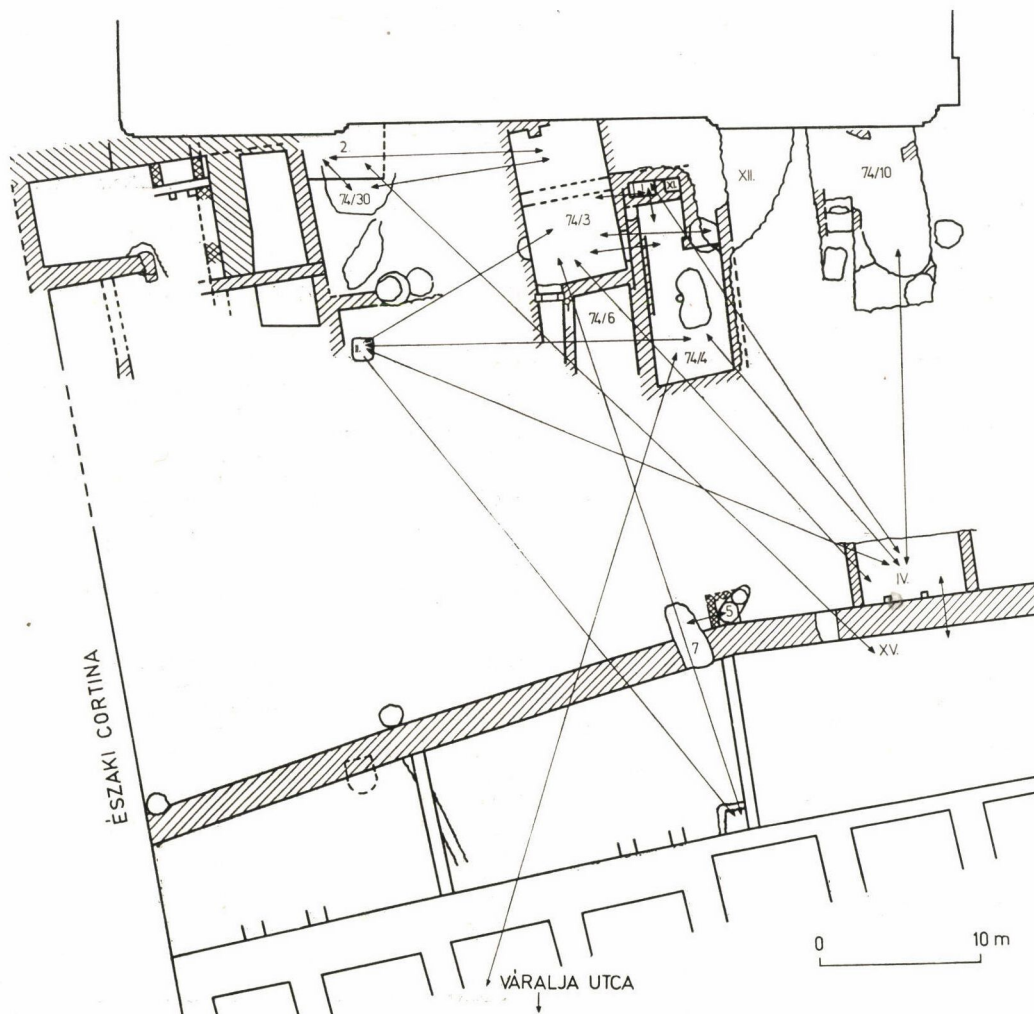
Makroszkopikus[4] vizsgálattal, „ránézvést” mind a kétrészes kőkorona, mind pedig a címeres oromdísz-töredék a gótikus galériának szobraiával azonos anyagúnak látszik, Buda-vidéki puha mészkő.

A kőkorona két részből áll. Alsó eleme egy abroncs-korona, ebbe illik bele a — közepén egykor pánttal le-szorított s ketté osztott — capucium, a korona sapkája. A sapka pontosan beleillik a 14 cm talp átmérőjű korona-abroncsba. Mindkettőt — a kettős korona abroncsa, ill. a sapka — geometrikus középpontján egy 2,2—2,8 cm

átmérőjű, egykori applikációra szolgáló csaplyuk fúrja át. A korona lemezének vastagsága 2,8 cm. — A leg-magasabb koronavirágot hordozott kőelem 5,5 cm magas. Az abroncson — kivált a koronavirágok felé felfaragott száruk belső háromszögein — fekete koromfesték, rajta aranyozás — aranyfüst — nyoma.

A korona abroncsába ízüző capucium talpának át-mérője 12 cm. — A kétoldalt felemelkedő sapka maga-sabb (letört végű) csücske 6 cm magas.

Evidens tehát: ez a XIV. századi típusú[5] korona vagy egy heraldikus sisakon, vagy egy olyan kőfejen ült, amelyhez csap rögzítette.



#### I. Budai Vár 1974. évi ásatásának helyszínrajza

Egyazon tárgy — összeillő — töredékei különféle lelőhelyeinken.

A rajzon számokkal jelölt lelőhelyeket és nyilakat látunk. A hosszú, vonalkázott falmaradvány: a IV. Béla-kori városfal.

A felső képtér — ellentétes vonalkázású — falai azoknak a XIII—XIV. századi kőházaknak tartozékai (köztük van a szobrok lelőhelyének, a ciszternás udvarnak zárófalazata is), amelyeket a Zsigmond-kor végén, az északi várpiac kialakításakor bontottak le és töltöttek fel.

A kereszt vonalkázású falcsutkak bizonyosan tatárjárás előtti kőházak építkezésnek maradványai.

A nyilak azt jelzik: egy és ugyanazon tárgynak összetartozó darabjai hol kerültek elő.

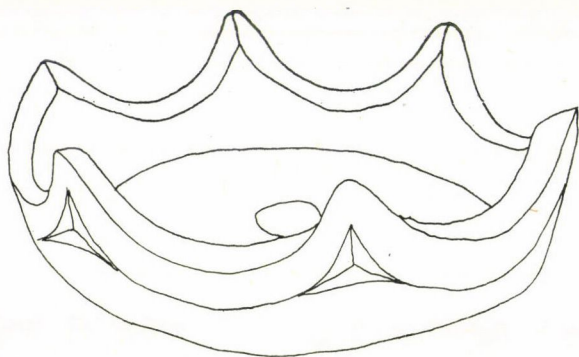
A régészeti rezultátum: a kimutatott lelőhelyek — amelyekben egyazon tárgynak más-más töredékei voltak — azt bizonyítják, az egész északi előudvart — a palota testéhez csatolt s lerombolt városrészt — teljesen egyidőben töltötték fel.

A szobrok lelőhelyén — a 74/4. jelzésű ciszternás udvaron — hét olyan tárgyat találtunk, amelynek más-más ki-gészítő darabja hét másik lelőhelyen került elő. Tehát a szobrokat ugyanakkor dobták ki, amikor a területnek valahány nyíllal jelzett pontját feltöltötték, törmeléklerakóhelynek használták.

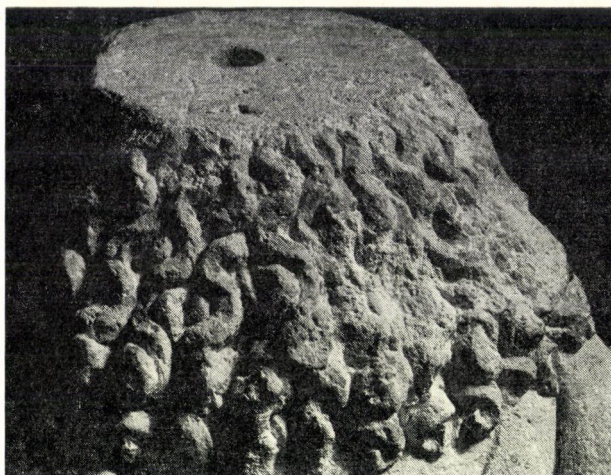
A tanulmányunkban szereplő 74/30. sz. lelőhely a kép felső bal sarkán.

A rajzot Kuczogi Zsuzsa készítette.

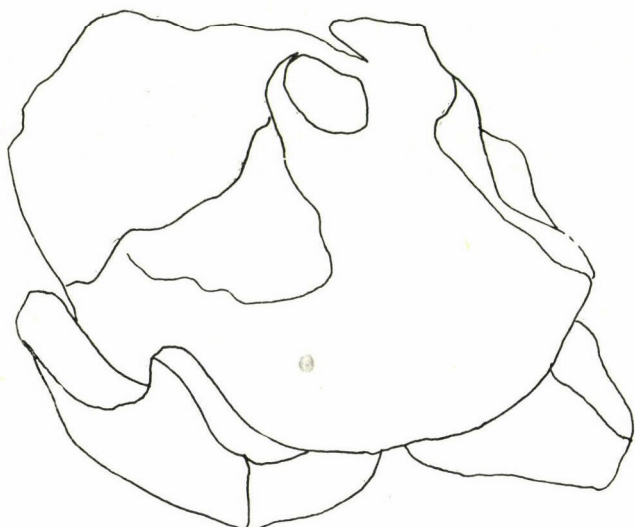




2. Gótikus kőkorona külön faragott abronccsal és capuciummal



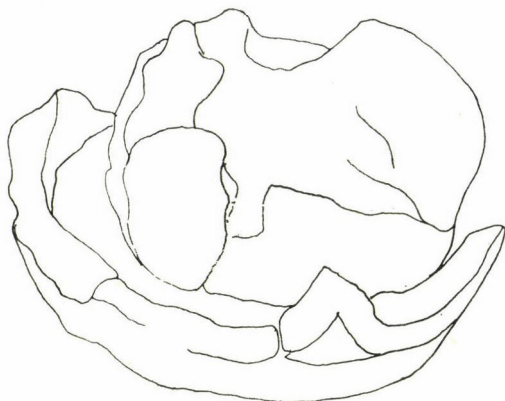
5. Gótikus férfiszobor-feje. Ltsz.: 75.I.8. sz.



3. Gótikus kőkorona külön faragott abronccsal és capuciummal



6. Gótikus nőalak feje. Ltsz.: 75.I.48. sz.

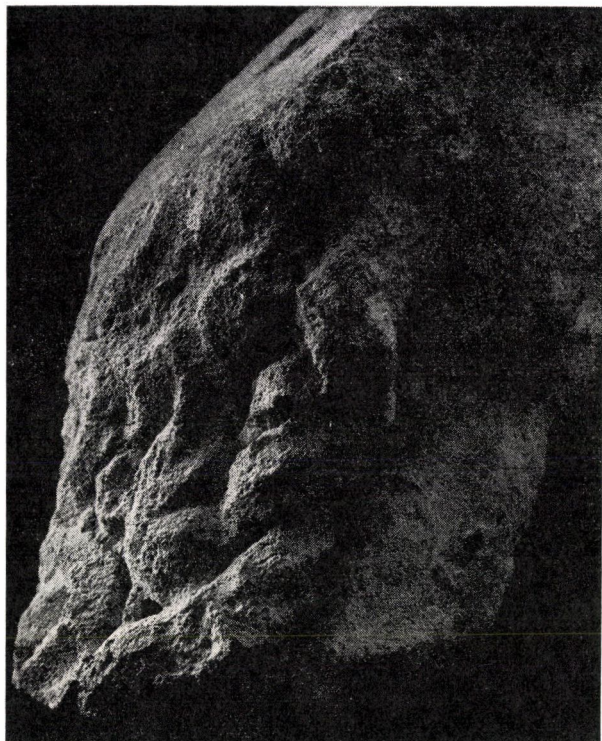


4. Gótikus kőkorona külön faragott abronccsal és capuciummal

Már itt megjegyzem: a 74/30. sz. lelőhelyhez közel eső és feltételelesen betöltési lelet-analógiákkal összekapcsolható 74/4. sz. lelőhelyen, gótikus szoborgalériánkban elemei között számos, csaphelyet őrző, „leskalpolt”, tehát valamilyen fejék (kalap, süveg, kucsma, korona, két esetben püspöksüveg) elhelyezésére alkalmas szoborfeje van.

De van egy — kezében sisakot tartó, százszorszépes díszövet viselő — heroldunk is. Az általa tartott sisaknak felső felülete szintén elmetezett. (Ehhez a heroldhoz, ill. a kezében tartott sisakhoz nyilvánvalóan tartozott heraldikus takaró is — ennek irdalt, bemetszett töredékei meg is vannak —, de kellett tartoznia a sisakhoz egy olyan oromdísznek is, amellyel együtt heroldunk megütötte nagyobb nagyságrendhez tartozó gazdájának,

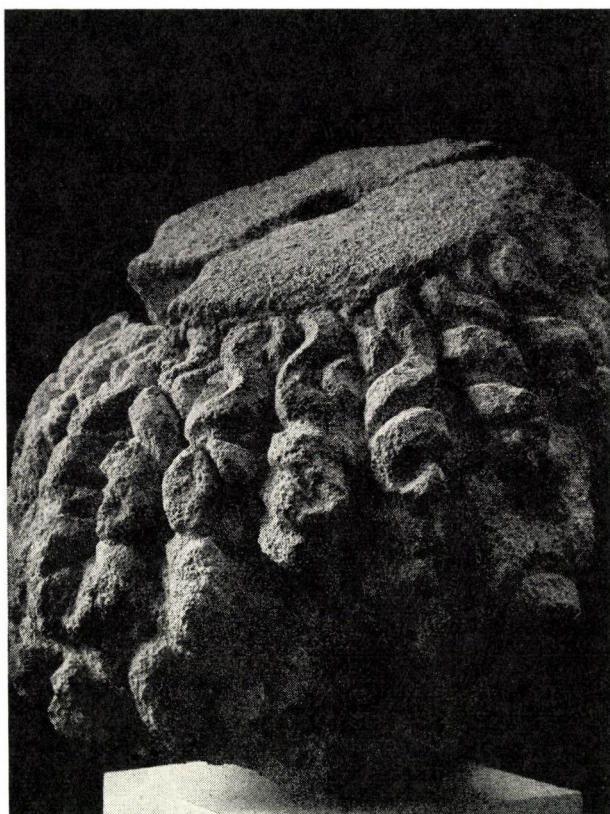




7. Gótikus nőalak feje, oldalnézet. Ltsz.: 75.I.48. sz.



9. „Háromkirályok” egyike, szoborfő. Ltsz.: 75.I.44. sz.

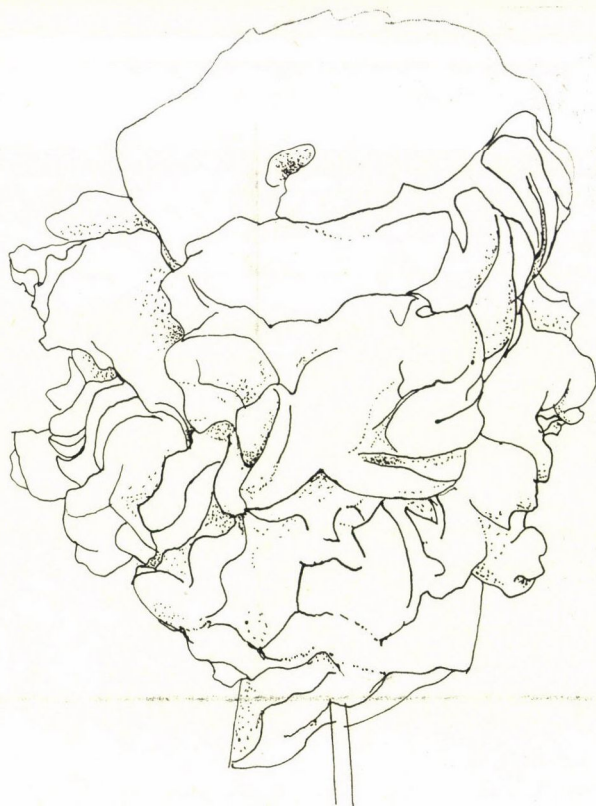


8. Gótikus férfiszoborfej, részlet. 75.I.43. sz.



10. Száját kiáltásra nyitó szoborfő, részletrajz. Ltsz.: 75.I.45. sz.





11. Száját kiáltásra nyitó szoborfej, részletrajz. Ltsz.: 75. I.45. sz.



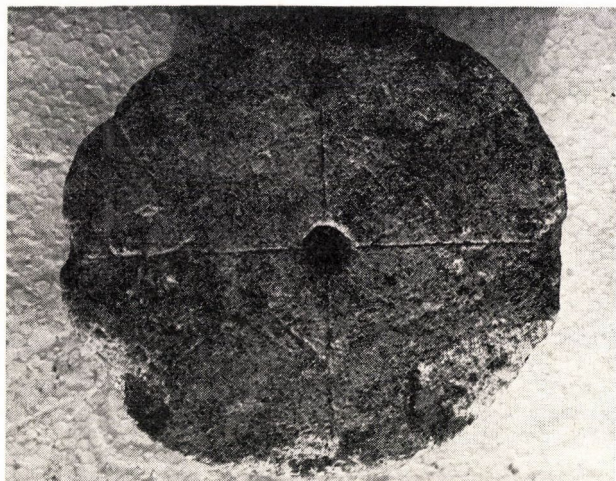
13. Aranyhajú hölgy. Ltsz.: 75.I.50.



14. Püspöksüveg — mithra — talán a 74.I.16. sz. szobor tartozéka

12. Leányfejes gyámkő (korábbi ásatás)

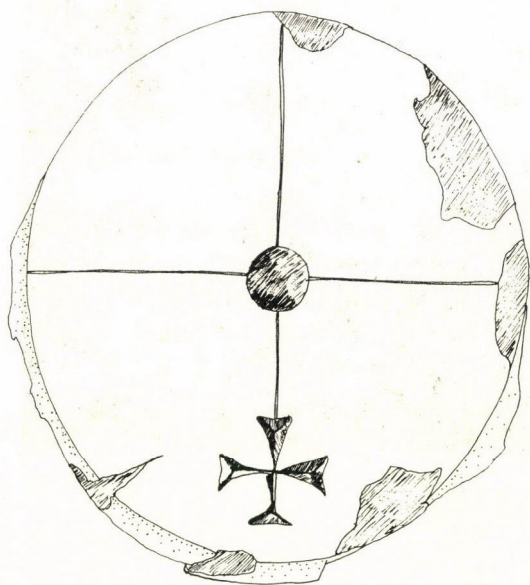




15. Püspöksüveg — mithra — talán a 74.I.16. sz. szobor tartozéka



16. Püspöksüveg — mithra — talán a 74.I.16. sz. szobor tartozéka



az ugyancsak szászorszépes díszövet viselő királyi vagy hercegi lovagnak testmagasságát.)

A 74/30. sz. lelőhelyen talált kettős kőkoronánk s a budai gótikus galéria — lemetszett agykoponyájú — torzóinak esetleges összefüggése miatt röviden felsorolom galériánkban azokat a főit, amelyeken koronának (vagy más fejfedőnek) a helye megvan.

1. Ün. *Háromkirályok* egyikének feje. A lemetszett koponyalemez átmérője: 15,5 cm. A csaphely átmérője: 3 cm. Leltári száma: 75.I.44.
2. *Lovag*. Csonka koponya; az átmérőt a csap helyének a koponyaszélhez mért kétszeresével kalkuláltam. Így: 14—15 cm. A csap helye 2,5 cm. Leltári száma: 75.I.4.
3. *Aranyhajú hölgy*. Sérült fő, csakúgy, mint az előző. Ám a csap helyétől a tarkó felé eső részen mégis



18. Sisakot tartó herold az 1974. évi szoborleletből

17. Püspöksüveg — mithra — talán a 74.I.16. sz. szobor tartozéka

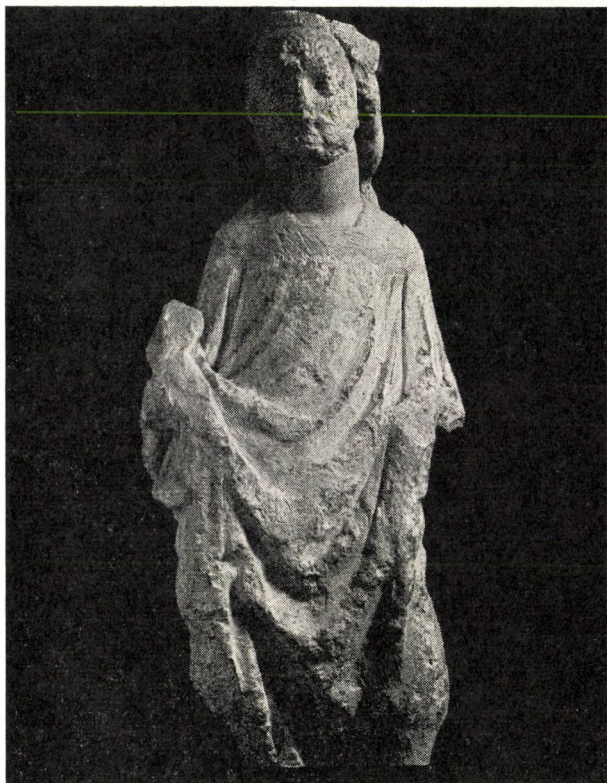




19. Sisakot tartó herold az 1974. évi szoborleletről



21. Koronás nőalak (korábbi ásatás)



20. Koronás nőalak (korábbi ásatás)



22. Koronás nőalak (korábbi ásatás)





23. Koronás nőalak (korábbi ásatás)



24. Koronás nőalak koronája és az 1974-ben talált kőkorona

mérhető. Így  $2 \times 7 = 14$  cm a lemetszett koponya-lemez átmérője. A csap hely: 2,7 cm. széles. Leltári száma: 75.I.50.

4. *Archaikus fej.* Sérült, lemetszett koponya. A kiszerszített átmérét: 14 cm. — A csapolás helyének átmérője: 2,5—3 cm.  
Leltári száma: 75.I.43.

5. *Háromkirályok, II (Kiáltó fej).* A lemetszett koponya átmérője: 14 cm. — A csap helye: 2 cm.  
Leltári száma: 75.I.45.
6. *Ún. Szentkirály fő.* Sérült koponyatető, cca 14 cm. átmérő. A koponyatetőn a csapoláshoz kellő lyuk hiányzik.  
Leltári száma: 75.I.41.
7. *Elnagyolt püspökalak.* A teljesen be nem fejezett szobor koponyája sérült, de a lemetszés így is ki-vehető. A lemez cca 15 cm lehetett. A koponyán hiányzik a csapoláshoz kellő lyuk.  
Leltári száma: 75.I.6.
8. *Püspökalak.* Lemetszett koponyájának átmérője 12—13 cm, a csap helyének átmérője: 1,4 cm. Hátán, csakúgy, mint az előző alak hátán a mitra két szalag-jának faragása. Lelt. Sz.: 75.I. 16.
9. *Lovag.* A lemetszett koponya átmérője: 14 cm. — A csap helyének átmérője: 2 cm.  
Leltári száma: 75.I.8.
10. *Herold.* A kezében tartott heraldikus sisak mérhető, lapos lemeze 12 cm. A feltételezett eredeti felület: 14 cm.  
A sisak töredékes; nagyrészt kiegészített felső leme-zén nincs nyoma csapolásnak. (E heroldnak — fel-tételezett — „gazdája” a 22. sz. úr.)  
Leltári száma: 75.I.29.\*

Eszerint tehát a 74/4. sz. alatt talált budai gótikus galériának tíz olyan torzója is van, amelynek hiányzó fejéke méretben megfelel a 74/30. lelőhelyen talált korona lemezének. Ez egyfajta *embarras de la richesse*. Amelyen



25. Drapériatöredék (korábbi ásatás)





26. „Gracilis csoport” nőalakja. Ltsz.: 75.1.20. sz.

még az sem sokat könnyít, hogy a felsorolt tíz torzó ketteje püspök, aki mitrát visel s nem koronát. S a bőség zavarát csökkenti még az a fej is, amelyen nem találjuk meg a csapolás nyomát. Mivel ilyen a 10.-ként felsorolt herold sisakján sincs (vagy legalábbis nem bizonyítható), a számításba vehető szoborfejek száma hatra csökken.

Így a korona szempontjából esélyes „korona-várományosok” két háromkirályból, két lovagból s a széparcú, aranyhajú hölgyből állanak. Ide számíthatjuk még az archaikus fejet is.

S itt le is zárnám a magam találgatásait.

Meg kell említenem, hogy a 74/4. sz. lelőhelyen birtokába kerültünk egy kőből faragott mitra — püspöksüveg — töredékének is. [6] Témánkat — a 74/30. alatt talált kettős kő korona dögát — csak annyiban érinti ez a püspöksüveg, hogy megmunkálásának gondja és finomsága a két faragást egymás rokonának gyaníttatja. (Egyébként e mitra alaplemeze is 14 cm, csaphelye 2 cm átmérőjű.)

Mindenesetre: az elmondottak megengedik azt a munkahipotézist, hogy az anyag, a méretek, a funkció egyezése alapján, támaszkodva a gazdag két vári lelőhelynek — a 74/4-nek s a 74/30-nak —, „temetési sorsközösségére”, a kétrészes, fekete-arany festésű királyi [7] koronát a budai gótikus galéria anyagához kapcsoljuk.

Am itt a vizsgálódás körébe kell vonnunk a budai várásatásnak egy régebbi, még az 1948—52-es időszakban talált kettős, de összetartozó szoborleletét is. Egy, a királyi házikápolna altéplomában talált abroncskoronás női fej torzója az (51.21.41. ráírt leltári számmal), amelyhez — a hátrahulló hajfonatok biztos izülése alapján — hozzá tartozik az 1953. 27.00. KTP jelzést, leltári számot viselő drapériás törzstorzó is. (Lócsy Erzsébet felismerése.)

*A régi ásatás Koronás nőalakja és 74. évi torzóink*

E leletnek a felsoroltakkal való kapcsolatára — előre bocsátom — a fején hordott koronának a 74/30. sz. lelőhelyen talált koronaabronccsal való formai azonossága batorít. [8]

Akadnak azonban más olyan jegyei is — lemorzsolts drapériájának nagy V betűi, hajának, szemének érzékeny megmunkálása —, amelyek e kapcsolat lehetőségét erősíthetik.

Lássuk tüzetesebb leírását!

Súlyosan sérült Koronás nőalakunk fején ráfaragott korona. Feje törzséről rég letört s a két tárgy nem is együtt került elő. A láb s a lábazat a térd magasságától hiányzik. Itt durva gipszkiegészítés tette lehetővé, hogy sík talapzatra helyezték.



27. „Gracilis csoport” mellvértés lovag torzója. Ltsz.: 75.1.75. sz.





28. „Gracilis csoport”, püspökalak. Ltsz.: 75.I.16. sz.

A fő és a mellrész között sematikus, elnagyolt gipszpótlás. Az alakon föld vagy szürkés festésnyom, ráragadt kékekkel. Úgy tűnik, mintha valamikor drótkéfével igyekeztek volna tisztítani. A mellen gipszcseppek; ezek eltávolítását — valamely kiállítási sietség okán — elmulasztották. Az arc plasztikai részein is meszes kenődék; ez még a szemet is takarja. Alatta pupillája mintha festett volna.

A töredékesen megmaradt arc befoglaló formája Aranyhajú hölgyünk (fenti felsorolásban 3. sz.) s a régi ásatás ismeretes szép arcú leánykaféjes gyámkövének megmunkálásával rokon. A főre ráfaragott korona abroncsa csak hátul magasodik fel; hiányzó koronavirága, gombja alatt éppen olyan háromszög alakú dísz, mint a 74/30. alatt talált kőkoronán. A koronájának azonban csak abroncsa van, capuciuma nincs. A korona alatt, a jobb szem felett barnás-veres festésnyom. Amennyire

mérni lehet, a korona átmérője az abroncs alján: 14—15 cm. Legnagyobb szélessége — fenn a letört ágaknál —: 17 cm.

A törzsrész hossza 52 cm.[9]

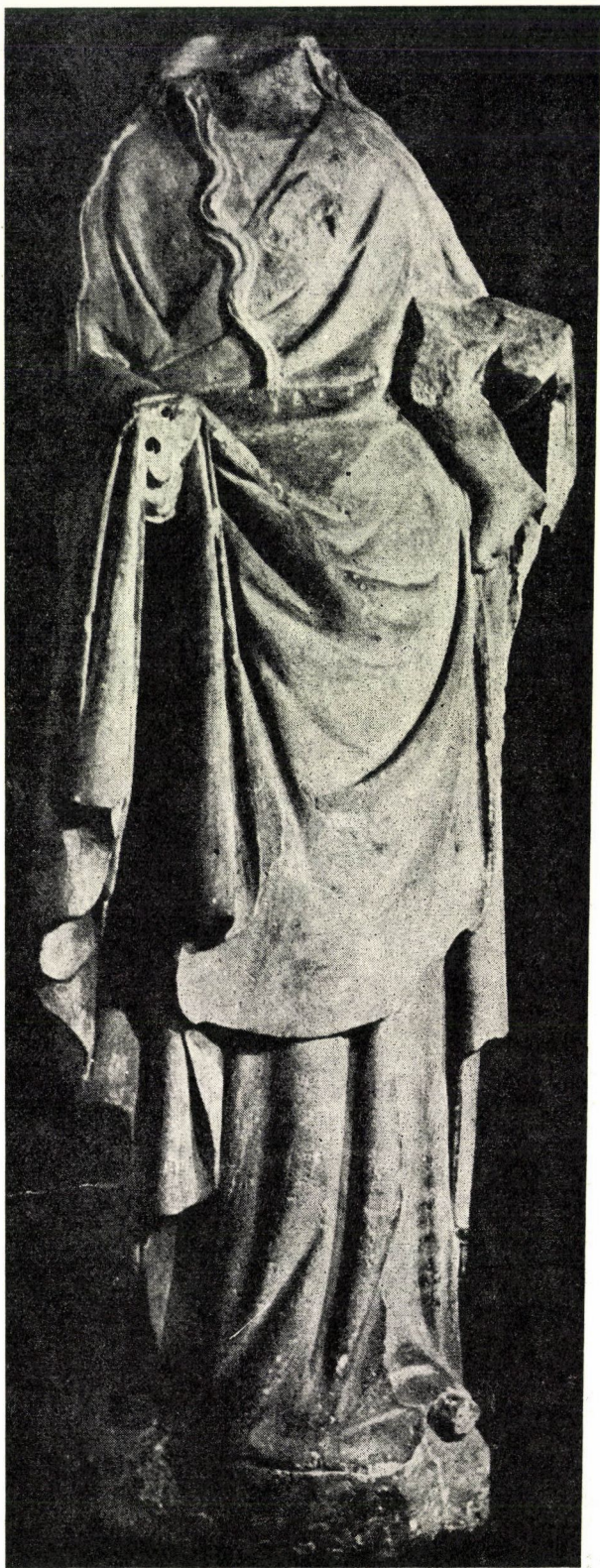
Az alak redői — akárcsak galériánk számos alakjánál — nagy, V alakú redőkben omlanak alá. E vonatkozásban érdemes összehasonlítani budai galériánknak 75.I.5., 75.I.16., 75.I.17., 75.I.20. sz. torzóival; alakja azoknak *gracilis csoportjához* áll közel.[10]

Ha e Koronás nőalak s a 74-es szoborgaléria kapcsolatait firtatnók, javasolnám hajának összehasonlítását szoborcsoportunk néhány torzójának hajkezelésével. E koronás nőalak koronája alól dús, vastag kigyókban körülbelül a derekáig hullámszik alá szép, kibontott haja. Csak kapásból idézem fel galériánk 75.I.16. sz. Püspök-



29. „Gracilis csoport”, fehér Madonna torzó. Ltsz.: 75.I.20. sz.





30. Esztergomi Madonna-torzó (1957-ben publikált)

alakjának hullámszó haját, a 75.1.42. sz. kucsmás férfialak lágy hullámú szakállkezelését, a 75.1.4. sz. Lovagot, aki noha göndör fürtös hajzatú, ám szakállának megfaragása a Koronás nőalak hajával rokon, és a 75.1.48.



31. Mondatszalogot tartó kéz. Ltsz.: 75.1.67. sz.

sz. főt. Ennek az utóbbinak hajmegmunkálása hátul — egy levélre emlékeztető motívum alatt — ugyanolyan lomha hullámokban kígyózik el, mint a „Királylány” hajának hátára hulló hajzuhataga.

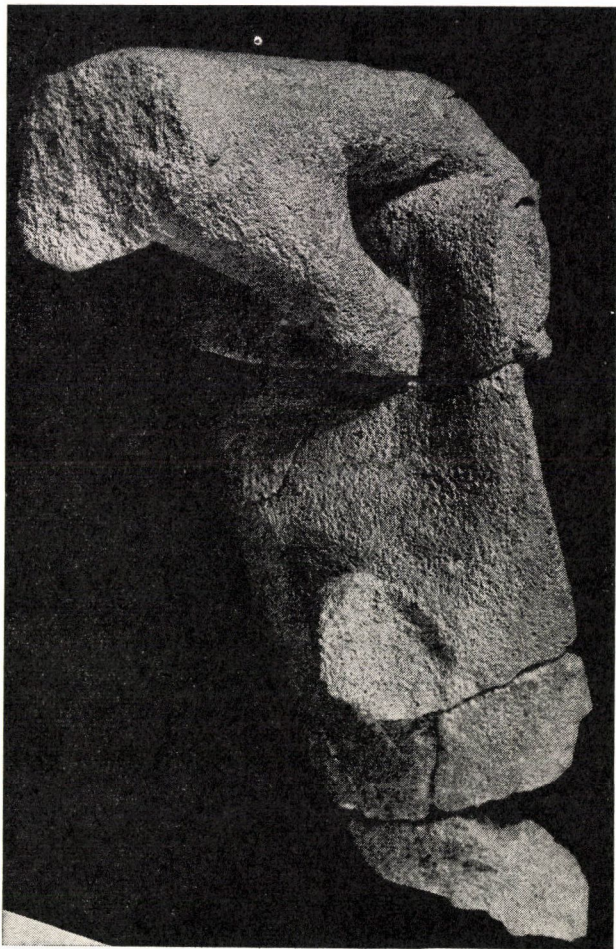
Gerevich László — noha a fő és a törzs kapcsolatát Lócsy ismerte fel — megemlékezik e koronás női fejről, s külön a törzs torzójáról is. Ő írja, hogy a főt valaha egy kegyeletes kéz az altemplom északi lefutó bordaindítása mellett tátongó lyukba helyezte el. Homokkőből készültnek írja. A szerző e szobortorzót a Szép Madonnának stílusköréhez kapcsolja s az 1360—1380 közötti időre datálja. Ama János mester művének véli, aki az Anjouk budai főépítésze lehetett. Gerevich a művet egy gyermekét tartó Madonnának véli. Egy rajz rekonstrukcióban úgy mutatja be, mintha ez a feltételezett Madonna-szobor a hajdani kápolna — a felső királyi házikápolna — kettős ajtajának osztóján, posztamensen, baldahin alatt állott volna.[11]

Ezt a datálást mind e koronás nőalak torzója, mind pedig a vele rokon leánykaalakos gyámkö vonatkozásában elfogadhatónak tartom.

Nem osztom azonban azt a nézetét, mintha ez a koronás nőalak Madonna lenne, avagy mintha aranyfestés nyomai lennének azon felfedezhetők. (Ha voltak, lehullottak.) Még kevésbé tűnik reálisnak az, hogy ez — az 1380-nál a szerző szerint sem későbbi — műalkotás egy olyan későgotikus kapuosztónak oszlopszentje lett volna, amely az 1420-as éveknél korábban Budán nem keletkezett. (Márpedig a kápolna feltételezett bejárata semmiképpen nem „megy el” a XIV. századra.)

Ugyanúgy — az 1974. évi budai szoborgaléria birtokában és ismeretében sok mindenféle feltevés eldől ama

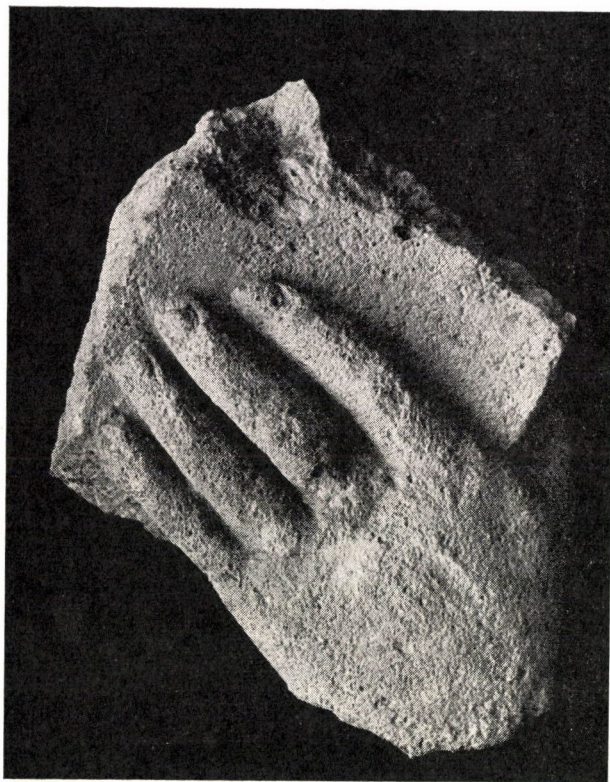




32. Mondatszalogot tartó kéz. Ltsz.: 75.1.67. sz.



34. Kettőskeresztes magyar felségjelvény.  
Ltsz.: 75.1. 15. sz.



33. Vak-pajzsot tartó kéz. Ltsz.: 75.1.7. sz. tartozéka

János mester mindenható működése felől is. Hiszen — amennyiben a régebben talált s az idézett szerző által János mester kezemunkájának vélt szobrok kapcsolódnak a mi, 1974-ben talált galériánkhoz, az 1370-es években már a hetvenes életéveiben járó János mesternek ugyan-csak derakas munkát kellett volna végeznie. Így azt hiszem Budán gazdagabbak lettünk vagy négy tucat gótikus szoborral, de szegényebbek a mindent faragó s mindent építő boldogult János mester hamis illúziójával. [12]

A Királylány-szobor ikonográfiai jegyei pártaszerű abroncskoronás királykisasszonyt árulnak el, dietsény és Bambino nélkül. Derekát verő kibontott haja eltér 74-es — vele egykorú s tán egy műhelyben készült — budai Madonnánk (75.1.30.) egész felfogásától. Az okkal a törzshöz illesztett fön sehogyan nem leljük aranyozás nyomát (nem, mintha az arany a Madonnák attribútuma lenne). A törzs csupán a felemelt jobb kéz csonkját őrzi, ám hiányzik az a dőlés, amely az egyik karra nehezülő Gyermek testének természetes ellensúlyja lenne. A drapérián pedig — amely mellén, derekán ráfeszül az alakra — híre hamva sincs a Gyermek odasimuló testének.

Ez a szobor — ahogyan ma látjuk — nem valami magános remekmű. És nem is kapusztó dísz. Egyik világi nőalakja csupán gótikus galériánk népes seregének. [13]

Úgy gondolom, érdemes lenne — esetleg rajzi rekonstrukcióban — a Koronás nőalak mellé állítani a stílusban és méretben vele rokon újabban talált gótikus szobrainkat.

Ha egyszer rekonstruálni tudjuk budai galériánk művészeti programját, tematikáját, a kettős — világi-lovagi és egyházi-vallásos — sereglet koncepcióját, azt hiszem: e szép ifjú Dáma egészen másutt találja meg a maga helyét, mint a kápolnakapu osztópillérén.

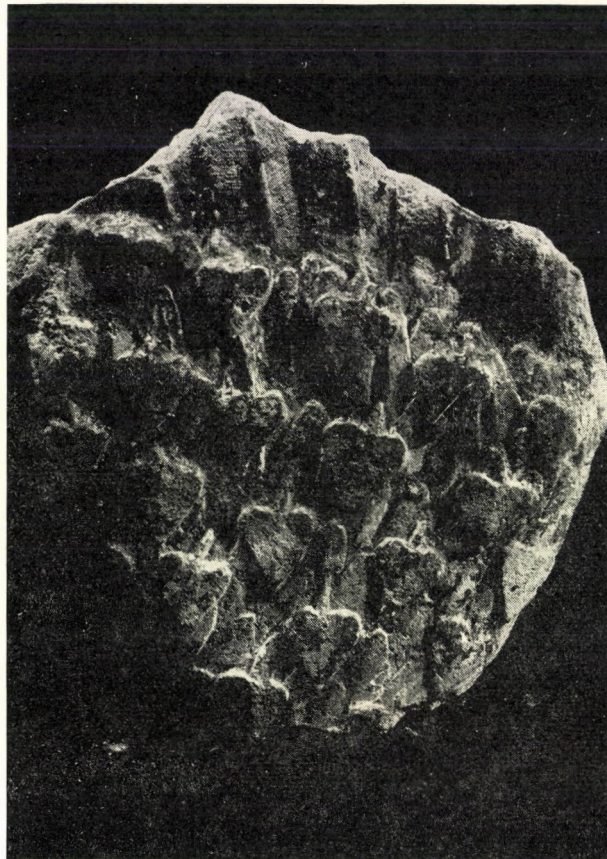
B. Sasszárnyas, hársfaleveles címertörödek\*\*

Budai, 1974-ben talált szoborgalériánk torzói között — noha akadtak vésetlen — (egykor tán festett) vakpajzstörödek, s tán egy — (ugyancsak vésetlen)

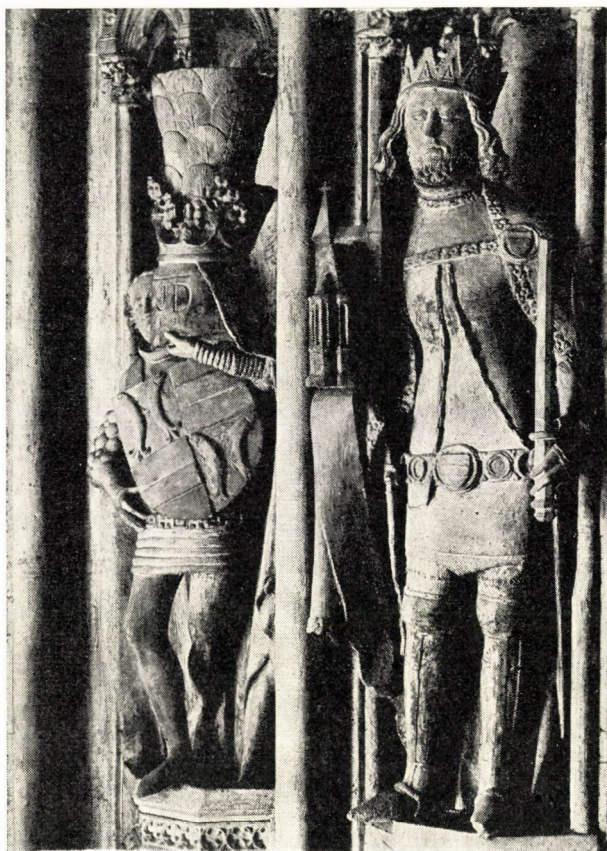




35. Úr és heroldja. Ltsz.: 75.I.22 és 75.I.29. sz.



37. Kőcímer, fekete arany festéssel, Budai lelőhely. Ltsz.: 74.30. sz.

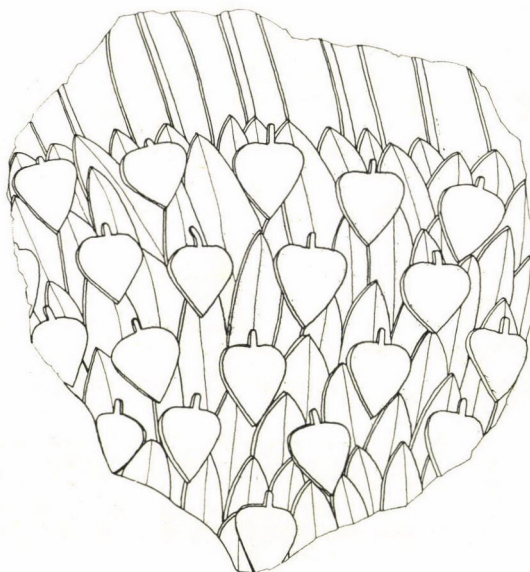


36. Stefanskirche, Bischofstor, Wien. Úr és heroldja

mondatszalag is mondott valamit — mindössze két olyan faragás akadt, ami — viseleti attribútumukon kívül — Magyarországra s királyi prezenciára utalt.

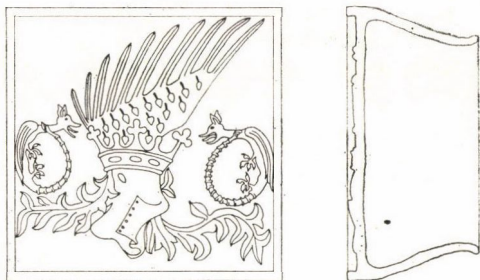
Egy teljesen töredékes, re-applikálhatatlan, országalalmát tartó kéztöredék az egyik.

A másik felségjelvény egy töredékes pajzs, rajta a magyar kettőskereszt. [14]

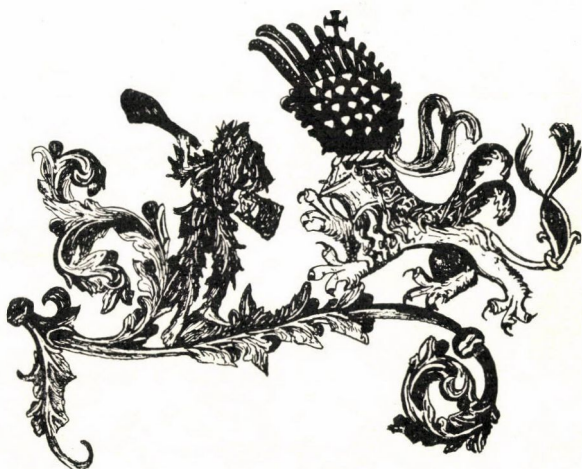


38. ábra





39. Budai kályhacsempe, Zsigmond király címerével



40. Cseh oroszlános címer, Luxemburgi Vencel bibliájából (Wien, Nat. Bibl.)

Ezek a leleteken kívül csupán egyes világi-lovagi csoportok megjelenítésének módja volt heraldikus jellegű. Ilyen a 22. sz. nagy alakú, hajadonfőtt megjelenő lovag s a vele azonos díszövet viselő, kezében sisakot, takarót tartó, kis alakú herold *együttes* megjelenése — ami a Stefanskirche Nagy Lajossal egykorú osztrák hercegszobrainak jobb kivitelű parafrázisa. Ha ugyan nem azok előképe. Budai galériánkat — látnivaló, — s ezt már a feltárás közben felismertem — az *élő heraldika* korában faragták meg.

Igy a címeres emlékek csekély száma okán is, feletébb megörültem a 74/30. sz. lelőhely másik jelentős leletének, egy fekete-arany festésű kőcímer — oromdíz, sisakék — töredékének.

Szavaimnál kép, rajz és foto szemléletesebben mutatja: madár — sas — szárnyát ábrázolja ez a heraldikus torzó. A sasszárny feketére festett tollainak felfelé mutató hegyével ellentétben az azokra sűrűn ráfaragott arany hársfalevelek lefelé néznek. Száruk áll felfelé, a tollhegyek irányában.

A hársfalevél ismerős hazai herold. Kubinyi András nyomban rá is eszméltetett: a Rátót nemzetség ősi jelvénye a hársfalevél.[15] Nem sokkal utóbb azonban Boenheim fegyvertörténeti művében[16] ráakadtam e kőcímer igazi tulajdonosainak, a cseh királyoknak, II. és III. Vencelnek (1378—1419) [s öccsének, a mi Zsigmondunknak (1419—1437)] sasszárnyas, hársfaleveles címerképére.

Mindenesetre ugyanez a heraldikai motívum jelenik meg Luxemburgi János cseh királynak († Crécý, 1346) lovaspecsétjén is, a lóháton ülő uralkodó sisakdíszeként. De nemcsak II. Vencel cseh király, és János (†1346), a mi Zsigmondunk nagyatyja használja ezt a heraldikai motívumot. Megjelenik az Zsigmond bátyjának, Vencel III. cseh királynak, egyben német római császárnak (1378—1419) Bécsben őrzött Bibliájának illuminációi között is.[17]

Az elmondottak azt mutatják: a sasszárnyra applikált hársfaleveleknek sisakdísz motívumát mind a mi Luxemburgi Zsigmondunknak nagyatyja, az 1346-ban Crécýnél elesett Luxemburgi János király, mind bátyja, Vencel király és császár († 1419) is viselte. De viselte ezt a sisakdísz — még mint Brandenburg őrgrófja — maga a később magyar királlyá s császárrá lett Zsigmond is. [18]

De mindennél érdekesebb és meglepőbb dolog az, hogy ugyanez a sisakdísz-motívum megjelenik egy Zsigmond-kori budavári kályhacsempén is. A csempét, amelynek töredékeit mind a régebbi,[19] mind a mostani budai ásatásoknál megtaláltuk, az teszi jól datálhatóvá, hogy azokon a Sárkány-rendnek címere kétszer is megjelenik. E rendet pedig 1409-ben alapította Zsigmond király és Borbála királyné.



41. Luxemburgi János lovaspecsétje



42. Luxemburgi Zsigmond lovaspecsétje



Már előzetes jelentésemben utaltam arra: ez a címer-törödé, ha hozzákapcsolódik a budai szoborgalériához, a korona és a kőcímer együttes jelentkezésével egy, a magam datálásánál valamivel későbbi datálásnak kiindulása lehet. Feltételezésem egyébként ettől függetlenül is változatlan: megítélésem szerint gótikus szoborgalériánk zöme nem későbbi az 1380-as évtized végénél.

Ez a feltételes datálásom megelőzi Luxemburgi Zsigmond 1385. évi házasságkötését Anjou Mária magyar királynővel, de megelőzi Zsigmondnak 1387. évi társ-királyá koronázását, majd 1395-tel kezdődő önálló uralkodáskezdetének időpontját is.

Am szobraink megfaragásának és szabatosabb időhatározása szempontjából azt is kíváncsian mérlegelni: a *magyarországi Zsigmond-kor nem akkor kezdődött, amikor a magyarországi Anjou-kor végetért*. A Zsigmond-kor Budán voltaképpen már 1372-ben elkezdődött (azzal, hogy a herceget mint kiszemelt vőlegényt a magyar „móres” elsajátítása végett Budára hozták); az Anjou-kor pedig csak ennél az időpontnál huszonhárom évvel később, 1395. május 9-én, Anjou Mária királynő halálával ért véget.

#### Vajay Szabolcs heraldikai megjegyzései

A magam datálási kísérlete a budai gótikus szoborlelet alakjainak egyértelmű viselettörténeti elemzése, a szobrokkal együtt előkerült leleteknek mondanivalóján, a lelőhelynek s a lelőhely környékének világos régészeti adatain nyugszik. Ezeket igyekeztem egyeztetni a budai palota építéstörténetének, köztörténetünknek kronológiájával és nem utolsósorban (hazai anyagunkban meglehetősen tártalan) szobortorzóink stíluskritikai jelentésével.

Az elmondottak, amennyiben a tanulmányom alapjául szolgáló kőcímer és kőkorona a budai gótikus galéria

tartozéka, datálásom időpontját 1372 és 1395 közé helyezik. [20]

A hársfaleveles-sasszárnyas kőfaragású címer ügyében megkerestem jeles heraldikusunkat, Vajay Szabolcsot.

Ezt válaszolta:

„... megerősíteni kívánnám abbéli felfogásodat, miszerint Várban ásott szobraid az Anjou-kor végére illesztendők. A törödékeiben megküldött arany hársfalevelekkel hintett fekete sasszárny ugyanis a cseh király oromjegyének éke, miként azt a mellékelt fénymásolat ékesen tanúsítja.

Királyi személy csakis az élő heraldika korában viselt takarót és oromjegyet (sisakdísz), amikor olykorta ön-maga is leszállt a porondra, lovagi minőségben. Élő heraldikára vall a korona is: ezt csak a király hordhatta, míg a lovagi alattvalók beérték a kelme-tekerccsel.

Mindez a XIV. és nem a XV. század ismérve. Tehát kései Anjou-kor. Hiszen mindenképpen csakis olyan korra gondolhatunk, amikor a magyar és a cseh király személyében nem azonos. A szoborcsoport keletkezése — például — Mária és Zsigmond 1372-beli eljegyzésével lenne kapcsolatba hozható. Vagy talán épp azt örökíti meg? Próbáld az anyagot úgy elrendezni, hogy mennyegzői konstelláció jöjjön ki belőle: vőlegény, menyasszony, királyi örömszülők, esketők érsek, világi és egyházi méltóságok...” [21]

Íme, szellemes munkahipotézisek egész sora!

Am budai gótikus szoborleletünk, amely nemcsak művészettörténetünknek anyagi bázisát szélesíti ki, de új kutatási metodológiát is követel, arra int: minden fonalat érdemes — hipotézisek igazolása vagy megcáfolása végett — végig gombolyítanunk. [22]

Zolnay László.

#### JEGYZETEK

\* Az itt említett Herold (75. l. 29.) és feltételezett ura, a 75. l. 22. lelt. számú Lovag, az a tipológiai együttes, amelynek legrégebbi és közvetlen előképe V. Károly francia király Louvre-jének szobrászi disze volt. (Újkorban megsemmisült.) Ugyanezt a típust — kis alakú sergent d'armes vagy herold és nagy alakú Király vagy Herceg — követi (a budainál alacsonyabb színvonalon) a bécsi Stefandom kapuinak Habsburg-csoportja. (1370-es évek.)

\*\* A sisakdísz leltári adatai: a sasszárny nagy evezőtollain már nincs hársfalevél. A kis, babérlevélszerű tollvégeken összesen húsz aranyfestésű — felfelé álló szárú, lefelé csüngő levelű — hársfalevél van. Az arannyal éppen úgy, mint a kettős koronán, a krómfestéket fedték le. A tárcsatörödé legnagyobb hossza 23 cm. — A kő vastagsága 4,5 cm. A törödé a sisakdísznek bal oldali szélé.

1 Minderről részletesen beszámoltam „Az 1967/75. évi budavári ásatásokról és az itt talált szobor-galériáról” c. előzetes jelentésemben. E munka kéziratát 1975. év őszén mind a Budapest Régiségei, mind az Acta Historiae Artium c. folyóirat közlésre elfogadta.

2 Ekkor ugyanis (tehát az 1960-as években) az 1902-re felépült északi, neobarokk palotaszárnyat — Janáky István tervei nyomán — Hidasi L. főépítész irányításával, törvényellenesen, *mindennemű régészeti ellenőrzés nélkül*, önkényesen — nyugati irányban — kb. tíz-tizenkét méterrel megtoldották. A XIII. századi déli városrésznek főtűt s az arra fűződő nyugati és keleti házak sora semmisült meg akkor! E módszerrel, ha a tervezés húsz (és nem tíz) méterrel tolja nyugatabbra az északi palotaszárny nyugati homlokzatát, nyilván teljes, 1974-ben feltárt szoboranyagunkat is megsemmisítik. A szélesítéskor ugyanis a szétrombolt anyagból egyetlen lelet nem került be a Budapesti Történeti Múzeumba.

3 Erre különben előzetes jelentésemben is felhívtam a figyelmet, annak megjegyzésével, hogy én inkább a Nagy Lajos († 1382)-kori datálásra hajlom, mintsem a Zsigmond-korra. (1385-ben köt házasságot Mária királynővel, 1387-től 1395-ig társkirály.)

4 A részletes, mikroszkopikus vizsgálatra dr. Boda Jenő docenst kértük fel. ELTE Őslénytani Tanszék.

5 Ugyanilyen koronák láthatók az 1353-ra datált sziléziai Szent Hedvig-kódexben is. Vö. Zolnay L.: Középkori budai figurá-

lisok, Művészettörténeti Értesítő, 25. (1976) 265. lap, 25. sz. jegyzet. Megemlítem: hasonló korona díszíti azt a királyfejet is, amelyet az 1960-as években a Tárnok u. 9–13. sz. (Esterházy-féle) telek területének feltárásakor találtak.

6 Részletesebben ismertetem említett Előzetes jelentésemben, a 75. l. 16. sz. Püspökálmak leírásánál.

7 L. majd alább, Vajay Szabolcs írásában.

8 A régi ásatás Királynő alakjának szobrát 1976 januárjában levették az Altemplomban volt posztamentumáról. Ekkor hívta fel a két korona azonosságára figyelmemet *Tóth Attila*. Ezúttal is illesse köszönet! A Gerevich által Madonnának vélt Koronás nőalak ábrázolásáról (s a korábbi várasítások figurálisairól) I. Radocsay, D.: Die schönen Madonnen und die Plastik in Ungarn. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 13. 1–4. Berlin, 1969. 49–60. Radocsay — Gerevich Lászlóval ellentétben — 1400 utánra helyezi e szobrok korát. Én magam (Z. L.) — a 1974-es budai nagy szoborlelet ismeretében — Gerevich datálását tartom reálisnak. A magam leletei mindenesetre nem a Radocsay-féle datálását támasztják alá.

9 Ez a törzsrész — a leltár leíró kartonja szerint — 53.2700. számot visel s lelőhelye szerint KTP — a Külső támpillérenél — került elő.

10 Ugyanehhez a „gracilis csoporthoz” számítanám esztergomi Madonna-torzómat, amelyet — vagy húsz éve — ugyane korra és körre határoztam meg. Am amelyről kutatásunk tökéletesen megfeleltetett. Z. L.: Az esztergomi Madonna torzó. Művészettörténeti Értesítő, 6. (1957) 21–24. Képet közlöm.

11 A budai vár feltárása. Budapest, 1966. 207, 216, 220. — Vö. Budapest története, I. Budapest, 1973. 255–256.

12 L. ennek részletesebb kidolgozását „Ama János mesterről” c. kéziratomban, 1975.

13 Ugyanilyen módon kell majd megvizsgálni azt a gótikus szobortörödéket — egy törzs torzóját —, amely az 53.2699. leltári számot viselve — jelenleg az Albrecht-pincében mint kiállított tárgy szerepel. Ez a torzó — leltári kartonjának páratlan pongyola szövege szerint — vagy a Nagyudvarról, vagy a Pincéből, vagy a



Külső Támpillér környékéről, vagy az ún. Lovagterem betöltéséből származik.

14 E kettőskeresztről Vajay Szabolcs heraldikusunk a következőket írja: „Az országcímer-törredék (kettőskereszt) faragási kezelése — gerincbarázda és szártalpak villás nyitása — hasonlóságot mutat a visegrádi Anjou-kút belső kasán levő országcímerrel. A két munkának vagy fényképüknek egymás mellé tétele talán megengedhet egy közelebbi körmeghatározást.” (Vajay Szabolcsnak Párizsból, 1974. május 24. írt levele.) Az adat átengedését ezúttal is köszönöm. ZL.

15 S már csak módszertani kuriózumként is — mint egy „Járt, kipróbált zsákutca” jelzés — hadd álljon itt egy derekas félreértésem, melléfogásom, tévedésem története. A hársfaleveles címer, a Rátót-jelvény nyomán 74/30. lelőhelyemet, az ahhoz tartozó házfalmaradványokat s a hajdani ház hatalmas ciszternáját el is neveztem „Rátót-háznak”. Tetszetősnek tűnt: a Nikápolynál rabságba esett Ilosvai Leusták nádornak (de genere Rátót) háza állt légyen itt, a város déli végén, az Anjou-palota közelében. De lehetett ugyane ház az ugyancsak Rátót nembeli Tari Lőrincé is, aki az 1400–1410-es években kedvelt személy, főpohárnok is volt. S össze is állítottam Pásztótól Zaláig a Rátótoknak nem egy címeres emlékét. Ám egy szép napon ráeszméltem piramidális botlásomra! A hársfaleveleknek ezúttal semmi közük nem volt sem az Ilosvaiakhoz, sem Tari Lőrincéhez. S Tari Lőrincé, ha nem is a poklot, de a bolondját megjáratta velem. A ház immár pseudo-Rátót ház lett. A címer pedig a cseh Luxemburg-ház címere.

16 Boheim, W.: Handbuch der Waffenkunde. Graz, 1966. (Az 1890. évi mű facsimile kiadása.) 33. lap, 15. ábra. A Manasse-kódexre való hivatkozás arra utal, hogy ez a sasszárnyas-levéldíszes heraldikai ábrázolás már II. Vencel cseh király (1278–1305) címerében is szerepelt.

17 Szilágyi S. szerk.: A magyar nemzet története, III. Budapest, 1895. — Pór A.: Az Anjou-ház. 114. és 389. — De visci e levelekkel ékes sasszárnyat maga Zsigmond is mint brandenburgi örgróf, lovaspecsétjén. Ugyanitt, 382.

18 L. előző jegyzetünket.

19 Gerevich L. i. m. 202. lap, 295 kép, 4. ábra.

20 Azt a naív feltételezésemet — amelyet említett *Előzetes jelentésemben* felvettem —, hogy e címer Budára kerülhetett Nagy Lajos királynak első felesége, Luxemburgi Margit hercegnő révén is, erőltlen magyarázatnak gondolom. Tülskorai időpontot adna meg ez a frigy (1345), legalábbis szoborgalériánk datálása szempontjából. Viszont az is megesik, hogy az uralkodó — ha elözvegyül s újra nőül — volt és jelenlegi feleségével együtt ábrázoltatja magát. (III. Albrecht osztrák herceg a heilbronni kolostor üvegablakán az 1390-es évekből.)

21 Vajay Szabolcs levele kelt Párizs, 1976. január 8. — Baráti együttműködését ezen az úton is hálásan köszönöm.

22 Tanulmányomat az 1. sz. jegyzetben említett „Az 1967/75. évi budai ásátások és az itt talált szobor-galériáról” c. *Előzetes jelentésem* lezárása után, 1976. február hó 7-én fejeztem be.

## BLASON DE PIERRE DE LA MAISON TCHEQUE DE LUXEMBOURG ET FRAGMENT DE COURONNE DE PIERRE PARMi LES TROUVAILLES DES FOUILLES RÉCENTES DE LA FORTRESSE DE BUDA

L'auteur qui en 1974 au cours des fouilles au Château de Buda a mis à jour l'illustre galerie des statues et torsos gothiques, a déniché — près du site des statues (à la station n° 74(30) — le fragment d'un cimier aux feuilles de tilleul dorées, appliqué sur aile d'aigle, et au même lieu une double couronne en pierre, composée d'un capuce et d'un cercle.

Les analogies du fragment prouvent que les armes sont celles de la Maison de Luxembourg dont sont issus plusieurs rois de Bohême. Ces sont les armes de Jean, roi de Bohême († en 1346) et celles de ses descendants: de Venceslas et de Sigismond, rois de Bohême et aussi — tous les deux — empereurs germaniques. Ce dernier, Sigismond de Luxembourg — fils cadet de Charles IV, roi de Bohême, empereur germanique — se fiance en 1372 avec Marie d'Anjou, princesse héritière hongroise, puis il la marie en 1385. Les Hongrois élisent en 1387 Sigismond corégent de Marie et dès 1395 — année de la mort de la reine Marie — Sigismond est le souverain hongrois jusqu'en 1437. (Sigismond devient en 1411 roi germanique, en 1433 empereur germanique, et en 1419 roi de Bohême.)

L'auteur de l'étude avance une idée: si la pierre des armoiries et de la couronne est identique avec celle des statues gothiques de Buda, de même que la matière colorante, on peut en conclure logiquement que toute la

galerie de statues est liée à la personne de Sigismond. (Ainsi tombe la théorie, formulée par l'auteur même, du mécénat de Louis le Grand d'Anjou.)

Maintenant l'auteur établit un parallèle entre la double couronne en pierre trouvée récemment et une couronne qui coiffe la tête d'une statue de femme (trouvée auparavant) appartenant incontestablement à la galerie gothique de Buda.

Mais avant de déclarer qu'il est revenu sur sa datation de la galerie de statues de Buda et qu'il cherche le mécène du grand groupe de statues dans la personne de Sigismond de Luxembourg, il cite l'opinion de Szabolcs Vajay, expert héraldique consulté. Vajay pose la question: si les fiançailles de Marie d'Anjou et de Sigismond de Luxembourg (1372), la célébration de leur mariage (1385) ou l'élévation de Sigismond au rang de corégent ne sont pas entrés dans la genèse de la galerie de Buda dont le date ne peut être postérieure aux années 1370–1380.

Zolnay note que l'époque des Anjou de Hongrie ne se termine pas par la mort du roi Louis I<sup>er</sup> (1382), mais par le décès de Marie d'Anjou (1395). Et l'époque de Sigismond ne commence pas en 1395 quand il devient monarque, mais en 1372, par ses fiançailles à Buda.

László Zolnay



Élt Münchenben, Bécsben, Berlinben, Moszkvában, Budapesten. És *nem kevesebb, mint húsz évet Nagybányán.*

Ferenczy Béni és testvérei számára a gyermekkort és ifjúságot, a családi kör melegét, a pályaválasztásukat meghatározó alkotói környezetet jelentette Nagybánya. Hogy a festői szépségű táj, a város, a fejlődés lehetőségét biztosító művésztelep hármuk közül melyiküknek nyújtott többet vagy kevesebbet, azt külön-külön kell megítélni.

Valér, a nagyobbik Ferenczy fiú, festőnek készült. Eseményei messzemenően követték édesapja, Ferenczy Károly példáját, a kolónia művészi törekvéseit. Iker-testvérei, Noémi és Béni, az alkotó művészeteknek olyan ágait választották — a szobrászatot és textilművészetet —, melyeknek Nagybányán alig — vagy egyáltalán nem volt hagyománya. Ez azonban csak az egyik megközelítési terület. A város és művésztszadalma számos más összetevővel játszik szerepet az életükben. Gyermekkoruk eszmélkedésének, ifjúkoruk öntudatosodó életének kerete. Béni például itt jár gimnáziumba, és mint bátyja is, a festőiskolába. *Látáselményük* a nagybányai tájmotivumok. *Ihletőjük* az ember és a munka e kisváros kétségtelenül érdekes és sokszínű társadalmában. S legyen bár szó Valérról, a festőről, Béniről, a szobrászról vagy a textilművész Noémiről, mindez kitörölhetetlen nyomot hagy pályájuk alakulásában. Említsünk meg itt azután egy mindeddig alig ismert körülményt: a Ferenczy családnak a nagybányai munkásmozgalomhoz, a város bányász- és munkástársadalmához fűződő kapcsolatát. Emeljük ki csak egyetlen epizódját e kapcsolatoknak. Noémi és Béni Nagybányán szervezője lesz az első romániai általános sztrájkknak, amiért mindkettőjüket hadbírósaági ítélet fenyegette...

Ifjúságuk Nagybányán töltött évei — vonatkozik ez mindhárom Ferenczy testvérré — *életrajzuknak eléggé ma sem ismert fejezete.* Művészi szemléletük kialakulását magyarázza, társadalmi-emberi helytállásuk jobb megértéséhez segít hozzá e korszak árnyaltabb felderítése.

\*

A családtörténet erdélyi vonatkozásainak kettős szálán indulhatunk el. A Ferenczyek bántási megtelepedésének történetét és nagybányai életüket kísérhetjük figyelemmel.

Krassó-Szörény megyében, a Temes völgyében vásárolnak birtokot a Ferenczyek a múlt század közepe táján. A művészpályát választott fiú, Ferenczy Károly, életének mintegy felét (!) tölti szülei otthonában, a gavosdiai birtokon. Gyermekei számára azonban ezek az emlékek már közvetettek, mintegy *családi krónikává* távolodnak. Valér egyszer-kétszer még lennjár a birtokon, megismeri azt a környezetet, ahol szüleinek romantikus szerelmi kapcsolata szövődött. Béni talán már el sem jut ide. Nagybátyja, Ferenczy Ferenc (édesapja testvére) azonban gyakran megfordul nagybányai otthonukban. Az ő és a szülők elbeszélései villantanak fel számára epizódokat, történeteket a lassan elmerülő birtokosi világból.

Nagybánya egészen más lesz: a gyermekkor és ifjúkor valósága.

Megható bájjal írta le Ferenczy Valér a család Nagybányára érkezését.

1896-ban történt, a kolónia alapításának évében. Május elején érkezett meg ide a Hollósy-iskola. A tanítványokat éppúgy, mint a velük körülbelül egyidőben érkező Ferenczy családot valósággal lenyűgözi a táj nagyszerű tavaszi pompája. Valér tizenegy éves, az ikrek alig hat. Számukra minden újság, látni, kitapintani való izgalom ismeretlenség. Valért is meghökkenti, szinte sokkolja az a különbség, amit München és a kis máramarosi bányászváros között tapasztal. A szülők pár éve Szentendréről (ahol Béni és Noémi 1890. június 18-án születtek) költöztek át Münchenbe, és Ferenczy Károly itt csatlakozott a nagybányai táborverőkhöz.

Sem Szentendre (amire Béni és Noémi aligha emlékezett), sem a München külvárosában bérelt neuwittelsbachi villa nem jelentette azt a gyermekek számára, amit a nagybányai otthon. Későbbi emlékezéseiket olvasva, nem tűnik túlzásnak, valósággal szülővárosuknak fogadták a művésztelepet befogadó kisvárost, a havasalji Barbizont.

Éppen Béni emlékezéseiből tudjuk,<sup>[1]</sup> hogy a szülők előbb a Veresvízi út elején vettek ki lakást, majd még ugyanabban az évben átköltöznek a Petőfi utca 13. szám alá. Ez a kertes ház lesz több mint harminc éven át a Ferenczy család otthona. „Annyira hozzáalakult életstílusunkhoz”, emlékezik Ferenczy Valér, hogy mindenki Ferenczy Károly tulajdonának gondolta, „pedig sose jutott odáig, hogy megvegye”.<sup>[2]</sup>

A család gyorsan berendezkedik. Ferenczyné Fialka Olga olyan meghitt környezetet teremt számukra, melyben a gyermekek az otthon melegét érezhették, s ugyanakkor valóságos iskolájuk is volt. Gyarapodó könyvtáruk, képeik, rendkívül gazdag reprodukció-gyűjteményük segítette a gyermekek eligazodását az irodalom, a filozófia, az esztétika történetében, a képzőművészet világában. (Noémi például sohasem járt nyilvános iskolába, ismereteit e családi körben szerezte meg.) Ferenczyné mint igazi nyelvtelenség kitűnően beszélt németül, angolul, franciául, olaszul, de még a szláv nyelveken is, s gyermekeinek gyakran olvasott fel. Míg Münchenben Valért kiállításokra, képtárakba vitte el, Nagybányán inkább reprodukciók elemzésével ismerteti meg a gyermekeivel a műélvezet mikéntjét és lényegét. Ferenczy Károlynak a nagybányai évek kezdetén nem kevésbé hangsúlyos szerepe van a gyermekek nevelésében. Láthatják, hogyan készülnek a képei, modellt állnak egy-egy kompozíciójához, tanúi a festők beszélgetéseinek. Apjuk magával viszi őket kirándulásaira, a Rozsályra, az Izvórára, a Plestyorra, a környék festői motívumokat ígérő tájaira. Ferenczy zárkózott, „angolosan arisztokratikus” természete egyáltalán nem jelentett életmódjában konzervativizmust. Sportolt, lovagolt, kerékpározott, a kisváros polgári merevségeit meg éppenséggel nem tartotta magára nézve kötelezőnek. De amíg Thorma annyira népszerű volt a polgárság, a városi kaszinó köreiből, Ferenczy csak nagyon kevés emberrel, inkább csak a festőkkel érintkezett. Több (újabbban előkerült) családi fénykép örökíti meg a századforduló éveiből a Ferenczy gyermekek rendhagyó nagybányai életmódját. Évtizedek-





1. Nagybánya, a főter déli oldala (1894-es fényképfelvétel)

kel később is nosztalgiával gondolnak vissza gyermekkoruk szinte nyaralásnak tűnő nagybányai éveire.

Nyerességünk, hogy mindkét Ferenczy fiú kiválóan, már-már szépírói igénnyel forgatta a tollat. Valér könyvet ír édesapjáról, és számos családi emléket jegyez fel benne. Bényt a művészettörténeti kérdései foglalkoztatják, de írásaiban maga is élménybeszámolóját adja gyermekkoruk és ifjúságuk felejthetetlen éveinek.

\*

Előttünk áll egy kép a régi Nagybánya főteréről. Palmer Kálmán 1894-ben megjelent város-monográfiájához fényképezték. Flaszternek még nyoma sincs, a téren néhány fa, egy elkerített kút, vásárosok szekerei. Alacsony házak szegélyezik a piacteret (mert hiszen, mint másutt is, a főter még a város piaca volt), háttérben az István-torony, a minoriták temploma és rendháza.

Ezt a képet láthatta az akkor alig tízezres lélekszámú kisvárosnak Ferenczy Béni is. Leírása pompásan összeillik a képpel.

„Nagybánya közepe a piactér. Ennek is a kellős közepén a város kútja, szép széles, vaskos kőgárgyába gyűl forrásvize. Körülötte néhány dús lombú facsoport — most nincsen vásár, a kút körül, az árnyékban pihennek a borkutas asszonyok... Borkútról — úgy öt-hat óra járásnyira Bányától — hozzák az ásványvizet korsókat... Esküszöm, hogy a legjobb a világon... A tér maga jó nagy; szabálytalan, kanalasán mélyített, ovál, macskafejes kövezetén zökken a szekér, körös-körül, a házak előtt járda, azelőtt ritkább gesztenyefa sor, ez csak a nyugati oldalon álló István-szálló előtt hiányzik.” [3]

Gyermekkora kedvenc szórakozásainak, találkozásainak vagy modellülései történetének leírását találjuk meg Béni emlékeztéseiben. Utóbbiak azért érdekesek, mert egy-egy Ferenczy-kép (s épp a legjobbak!) keletkezésének történetére is fényt vetnek.

„Még 1896-ban lehetett — írja — mikor apám az első »Hegyi beszéd«-et [4] kezdte festeni, és ebből a célból a vértess lovaghoz illő vasvértet hozatott, nekem tiltott passzióm volt a vért sisakját fejemre venni, és nővérem biztatására és csodálatára leeresztett »sisakcsőrrrel« végigsétálni a ház előtt... A képhez való nagy felkerekedésekre is emlékszem, ez a festőhely a Jókai-domb feletti Gesztenyésben volt, az úgynevezett »Papké«-n, mert ez a jó nagy, erdős rész a Morgó-hegy dombos előterepén akkor a minoritáké volt... Itt gyülekeztek a modellek, nagybátyám Ferenc, a színműíró, aki a Krisztus alakjához ült, ennek a hajához vagy hátsó fejéhez nekem kellett ülni, szüleim sok bosszúságára rossz modell voltam, egy pillanatig nem tudtam vesztig maradni. Annál nagyobb volt bátyám türelme, aki mint Amor (vagy Antonius) ült virágkoszorúval a fején és a dereka körül, de különben meztelenül... A vértess vitéz egy különösen szép koltai legény volt.” [5]

Más képek leírásánál is egészen pontos a modellek megnevezésében. Történeti hitelű képet ad a József

eladják testvérei című Ferenczy remekműről is. Itt a festmény címalakjához a Zazar lapályos partján ugyancsak a türelmes Valér állt modelt.

Megemlékezik apjukkal tett közös kirándulásaikról. Akkoriban, egy-két nyárra, a tájakat-kompozíciókat festő Glatz Oszkár is a kolónián táborozó festőkhöz csatlakozott. „Nagy turista volt — emlékezik rá Ferenczy Béni —, és nem tudom, nem ő volt-e az, aki az Izvorát felfedezte, ami azután sokáig Ferenczy kedvenc nyári kiránduló, és nyaralóhelye volt.” [6]

Több festmény és fényképfelvétel öröközte meg ezeket a kirándulásokat. E lovas képeken a festőre, Ferenczy Károlyra ismerünk, s bár a „portrék” elnagyoltak, Noémi és talán Béni alakját vehetjük ki rajtuk. Egy titka is van e hegyi kirándulásoknak. Ferenczy nemcsak a festői motívumot kereste a magas fekvésű, éles levegőjű Izvorán gyermekeivel, de azért járt oly gyakran oda, mert attól rettegett, megkaphatják a korpusztító betegséget, a tüdőbajt.

\*

A család jó ideig megőrizte zárt társaskörét, ahogy Réti István írja, „exkluzív jellegét”. Így volt ez Ferenczy Károly életében, de legalábbis addig, míg a festő főiskolai tanári elfoglaltságától szabadulva, rendszeresen és hosszabb időre hazalátogatott. Béni lesz az, aki már gyermekkorától másképpen érez. Polgári iskolába iratják, a nagybányai városi gimnázium növendéke lesz. S mivel minden rendű és rangú iskolatársa akad itt, természetes, hogy más életek, más világok táruinak fel előtte. Réti István és Ferenczy Valér egyaránt megjegyzik, hogy Béni az, aki iskoláskora óta otthonosabb a „városi környezetben”, hogy ő „barátkozott inkább nálánál alacsonyabbrendűekkel.” Apja észreveszi ezt, és tréfás csipkelődéssel mondogatja róla: „Béni, a demokrata!”

Jól ismerte a pár évvel idősebb Maticska Jenőt, a telep fiataljainak kedvencét. Az egészen szegény Maticska fiú, képerketezésből, asztalosmunkából élő család gyermeke, nagy reménysége volt a kolóniának. Valóságos festőzseni, akitől idősebb kollegák sem szégyelltek tanulni, aki köztudottan páratlan tehetséggel választotta ki környezetete természeti-táji motívumait. Ferenczy Béni írásaiban találjuk róla és képeiről a legszebb és legértőbb jellemzést. Olyan bemutatást, amit csak hozzá közelálló társa, sorsa tragédiájának ismerője adhatott. Maticska Jenő 21 éves korában, 1906-ban tüdőbajban pusztult el. Abban a betegségben, melytől szülei a Ferenczy testvéreket is félt aggodalommal óvták.

\*

#### Gimnázium után — a festőiskola.

Mindkét Ferenczy fiút körülbelül egyidős korukban, tizenhét-tizenkilenc évesen iratják be a nagybányai szabad festőiskolába. Az öt évvel idősebb Valér már 1902-től eljár a korrektúrákra, az iskola névsoraiban Béni nevével először az 1907-es és 1908-as esztendőkből, majd, egy év kimaradás után, 1910-ben találkozunk.

Nemcsak a kolóniának, de a vezetői által fenntartott szabadiskolának is válságos időszaka ez a korszak. A Párizst látott fiatalok forradalma zajlik le ezekben az esztendőkből. Eseményekben ugyancsak bővelkedett a telep élete, és Ferenczy Béni éppen ez időtől lesz maga is részese vagy megfigyelője a történeteknek. Véget ért a csendes szemlélődések kora, megszüntöbén volt a természetben való elmélyülés zavartalan békéje. A természet-elfr festészettel szemben előbb hívei majd tábora toborzódik az impresszionizmuson sőt a posztimpresszionizmuson is túllépő irányzatoknak. Azok a szabadiskolai növendékek, akik csak nyaranként tanultak Nagybanán, s a telet külföldi akadémiákon, mindenekelőtt Párizsban töltötték, hírét hozzák a legmodernebb irányzatoknak, a művészet úttörő mesterei tanításainak. Párizsban készült képeit a fiatal Czöbel Béla 1906 nyarán mutatja meg szabadiskolai kollegáinak. A szelíd plein airhoz ezeknek a képeknek alig volt valami közük. Matisse, Gauguin, Van Gogh, Cézanne példáján lelkesednek a fiatalok.



A kolónián több évig tartó harc indul, melyben a hagyományokhoz ragaszkodók és az újított hirdetők táborába merközik meg. Nem részletezzük itt a szembenállók érveinek életrevalóságát. Tény azonban, hogy Nagybányát létében fenyegette a szakadás. Az alapítók a természeti lét csodálatán alapuló nagybányai festészet vívmányainak megsemmisülését látták a „dekoratív irányzatok” térnyerésében. Ugyanakkor a fiatalok a kiválást, az elszakadást is vállalni látszottak forradalmuk jelszavaiért. Ilyen körülmények között kerül sor arra, hogy a fiatalok ügyéhez pártolt Iványi-Grünwald Béla elfogadja *Kecskemét város ajánlatát*, s a vele tartó csoporttal új művésztelep alapításában működik közre. Nagybánya e második forradalmának hevülete csak a tízes évek elejére csillapodik.

A kolónián a neoimpresszionizmusnak elkeresztelt új irányzat (innen a „neók” vagy „neósok” megnevezés) lázadásukat azzal is demonstrálni kívánták, hogy az iskolán kívül dolgozók táborához csatlakoztak. 1909-ben tetőzött a fiataloknak ez az inkább jelképes kiválása, amikor is már csupán 28-an dolgoztak a szabadiskolában és 29-en az iskolán kívül. Így történt, hogy míg Ferenczy Béni 1907-ben még együtt dolgozik az új festészetet hirdető fiatalok legtöbbjével, a következő esztendőben, s majd 1910-ben, már az iskolán kívüliek csoportjában találkozik velük. E három esztendőben kollégái, illetve pályatársai voltak: Perlrott-Csaba Vilmos, Mikola András, Ziffer Sándor, Tihanyi Lajos, Krizsán János, Bornemisza Géza, Galimberti Sándor és mások. Ferenczy Béni tanulóévei alatt annyi változás történt még az iskola életében, hogy a szabad tanárválasztás rendszere helyett 1910-től Réti, Thorma és Ferenczy felváltva vállalta a tanítást. S míg korábban Iványi-Grünwald Béla a „választott tanára”, az 1910-es esztendőben (utolsó szabadiskolai tanulóévében) Réti István korrigálta rajzait.

Mivel a fiatal szobrász résztvevője és hiteles tanúja e zaklatott évek eseményeinek, emlékeztessünk itt arra is, mennyire érzékletes képet rajzol írásaiban e korszakról.

Bemutatásának legértékesebb részében apja álláspontját tisztázza a „neósok” forradalmával szemben. Leírja, mennyire elkedvetlenítette Ferenczy Károlyt egyik-másik kialakulatlan ízlésű fiatalnak az „így akartam – így láttam” szemlélete, s törekvése a természetelv teljes elvetésére. Finoman érzékelteti azonban azt a különbséget, mely apja rosszallása és például Réti vagy Thorma merev elutasítása között volt. Ferenczy mint főiskolai tanár fizikailag is távol állott e küzdelmek napi csatáitól. Emellett azonban tájékozottsága, a modern irányzatokkal szembeni nagyobb receptivitása is visszatartotta az élesebb állásfoglalástól. [7]

\*

Nagybánya szabadiskolája természetesen csak a kezdetet, a művészpályán csak az elindulást jelentette a Ferenczy testvéreknek. Béninek éppúgy, mint Valérnak, a család — anyagi lehetőségükhöz mérten — a legalapabb képzést kívánta biztosítani.

Béni szobrásznak készült; a festőiskola nem nyújthatott többet számára a művészképzés általános alapjainál. Már nagybányai szabadiskolai éveivel párhuzamosan külföldi akadémiákra küldik. Valószínűleg a teleket tölti külföldön, míg nyáron, amikor Ferenczy Károly is családja mellett volt, a gyermekek is otthon vannak. Rövid életrajzi összegezőjében Ferenczy Béni legelőbb is *firenzei tanulmányútját, majd müncheni és párizsi tartózkodását* említi. Firenzében a Scuola Liberában tanul, az 1908–1909-es esztendőben pedig az ugyanitt megtelepedett német szobrásznál, Beernél dolgozik. 1909–1910-ben a müncheni Akadémiát látogatja.

A bajor főváros művészképző akadémiaja talán éppúgy nem jelentett sokat számára, mint két évtizeddel korábban a nagybányai kolónia alapítóinak vagy a Hollósyhoz pártolt növendékeknek. Otthagyja tehát az iskolát és Münchenben végül is a fafaragás technikájában igyekszik tökéletesíteni magát. Szobrászi ambícióiban erősítik újonnan szerzett ismeretei. S ezután következik

Párizs élménye: 1911-től a kor egyik kiváló művészenek, Bourdelle-nek lesz a tanítványa.

\*

Ferenczy Béniről a tízes évek elején olvashattunk először az erdélyi sajtóban. Szerepe lesz a fiatalok mozgalmában és a Nagybányai Festők Társasága megalakulásában.

A kecskeméti kiválás után a festőtelep sorsáért aggódók a város közönségéhez apellálnak. A támogatás ez úttal nem marad el. A kolónián *iskolahelyiséget, új műtermeket* építenek. Közgyűlési határozattal pedig évi 5000 forint *szubvenciót* utalnak ki a tanítás költségeire. A tanárokat végre fizetni tudják, az iskola télen is működhet. Anyagi gyarapodásuk azonban azt eredményezte — idézzük a korabeli sajtóból —, hogy „Nagybányára is bevonul a művészetpolitika”. Voltak, akik nagyobb beleszólást akartak az iskola ügyeibe, mások a város ellenőrzését kívánták a kolónia felett. Ha leszámítjuk a vádaskodók személyes ambícióit, a józanul és tárgyilagosan ítélőknek abban volt igazuk (mint azt Tersánszky Józsi Jenő foglalta össze a Nyugatban), hogy a telep vezetőinek törekedniük kell a szemléleti megújulásra, az irányítást megkönnyítő művészszerkezet megalakítására és a nagybányai művészetnek az addiginál sokkal hatékonyabb népszerűsítésére. Ma már világosan látjuk a bírálat egyéni érdekektől fűtött és építő jellegű volta közti különbséget. Akkor azonban úgy tűnt, a kolónia fenntartói ellen, az éveken át minden anyagi honorálás nélkül dolgozó tanárok ellen indult támadás. A dolgok ilyen fordultán több fiatal művész, sokan éppen a „neósok” táborából, erkölcsi kötelességének érezte tanárai megvédését. A Nagybánya című helyi lapban jelenik meg tizen-nég fiatal festőnek 1911. október 16-án kelt közös nyilatkozata, melynek szerzői között Ferenczy Béni nevét is ott találjuk. [8] Az aláírók hitet tesznek a művésztelep életképessége mellett, visszautasítják azokat a szándékokat, hogy — nyilatkozatukban fogalmaznak így — „bárki is mi ránk: ifjúságra való hivatkozással érdemtelenül positiót akarjon magának kieroszakolni”. E névsorból hiányzik ugyan Boromisza Tibornak, a „neósok” hangadó egyéniségének neve, de az erkölcsi közösséget vállalók sorában Ziffer Sándort, Mikola Andrást, Galimberti Sándort és a Ferenczy testvéreket is ott találjuk.

Ferenczy Béni akkor már maga is híve lehetett a művészetben az új utak keresésének. Megismeri és sokban magáévá teszi az avantgarde irányzatok egyik-másikát. Ő is éppúgy, mint aláíró társai, nem az újról, nem a haladásról való lemondást vagy valamiféle visszakoást demonstráltak, csupán az adott helyzetben szükségesnek látott *erkölcsi hűségnyilatkozatot* tettek a kolónia és fenntartói iránt.

Az események ettől kezdve felgyorsulnak. 1911. október 21-én megalakul a művésztelep kollektív irányító szerve, a *Nagybányai Festők Társasága*. Ezt követően pedig sor kerül az 1912-es nagyszabású jubiláris tárlatra. Ezek az események végül is a nemzedéki harc elcsitítását hozzák meg.

Felépítését tekintve a Nagybányai Festők Társasága alapító tagokból és törzstagokból állott. Utóbbiak között azokat méltatták bizalomra, „akik Nagybányán dolgoztak, majdnem mindnyájan ott tanultak, s emberileg is a nagybányai hagyományok méltó folytatóinak ígértek”. [9] A fiatalabb művészek között így lesz az *NFT* törzstagja a két Ferenczy testvér, Ziffer Sándor, Mikola András, Galimberti Sándor és mások.

\*

Hogyan alakul — a kolónián történetektől függetlenül — a szobrász Ferenczy Béni pályája?

Tanulóéveiben a család minden tagjára jellemző fogékonysággal az annyira különböző művészetpedagógiai hatások közül a fejlődéséhez szükséges tapasztalatokat szűrte le és őrizte meg. A természeti megfigyelés alapjait



szerzi meg Nagybányán, s ugyanitt, illetve a művészképző központok akadémiáin, anatómiai tudását fejleszti már-már tökéletessé. Hat rá a reneszánsz emberközpontú kultúrája, az ókor klasszikus művészete, a gótika fensége. De ugyanúgy hatással lesz rá a szecesszió, a korai avantgarde és a nyugati iskolák nagy szobrásztehetségeinek egyéni téralakító eredménye. Rodin, Bourdelle, Despiau és Maillol művészetét ismeri meg beható közvetlenséggel. Eljár Archipenko iskolájába is, ahol a kubizmusnak ez az úttörő alkotója immár a non-figuratív szobrászat lényegét magyarázza növendékeinek. Ez utóbbi végleg Ferenczy Béni ugyan soha sem jut el, de a kubizmus szellemében fogant több művével egy időre maga is az avantgarde formabontók közé áll.

Végül soron a tájékozódás korszaka ez, a mindent megismerés szomja, egyéniségének kialakuló szakasza. *Nem zárkózott el semmi újítástól*, ha az — Réti István szavaival — „az artistikum határain belül maradt”.

Ez az útkezes szakasz a húszas évek közepén zárul le. 1925-ös budapesti kiállítása az a mérföldkő, melytől magáratalálását, stílusbeli megállapodottságát dátumhoz kötötten számítani szokták. Am előző korszakában — s éppen ez a nagyon jellemző Ferenczy Bénire! — ha nem is alkotott „egéniségéhez”, azaz későbbi szobrai stílusához találó műveket, eredményei kétségkívül értékek. Művészetéből nem is próbálta kiiktatni senki ezeket a kereső-kutató éveket. Korai klasszicizáló vagy avantgarde (kubista) korszaka az életmű szerves része. Szobrai nem mindig remeklések, de igen-igen kis részük számít csak a szokásos ifjúkori zsengekhez.

Pályakezdése korszakának alkotásaiból igen sok elcallódott, vagy ismeretlen helyen lappang. Egyik-másik szobráról, érméről éppen csak említésük, címük vagy leírásuk nyomán tudunk. Érdekes, hogy legkorábbi munkái nem szobrok, hanem *kisméretű érmek*. 1907-ben, tehát még Nagybányán, szabaddiskolai korszakában, készíti el két bronzérmét — *Bölcény és Női akt madarakkal* —, melyek közül csak az előbbinek hollétéről van tudomásunk. [10] Két évvel későbből, 1909-ből ismerjük első szobrait. A Ferenczy család 1968-as gyűjteményes kiállításán egészen kisméretű, mindössze 30 cm magas, fába faragott szobrárt mutatták be ebből az esztendőből (*Ülő kínai* címmel), mely még valóban a pályája kezdetén álló szobrász kísérletezését mutatja.

A szobrászat gyakorlatában — most már biztosnak látjuk — az első tapogatózó lépéseket a szecesszió bővítésében teszi meg. S ez rendjén való is volt. Hiszen ne feledjük, tanulmányúton éppen ez idő tájt jár Münchenben, a bajor főváros pedig a szecesszió jelentős központja. Ahogy Ferenczy Károlyra is hatással volt a századfordulónak ez a mindent átfogó stílusirányzata, közömbös ő sem marad iránta. Közgyűjteményekben megmaradt korai szobrai művészetének kutatói azonban csak alig-alig tudják kimutatni, mennyire kötelezte el magát e sokat vitatott és a szobrászatban legkevésbé érvényesülő korstílus mellett. A dekorativitásra való fokozott törekvést és a stilizáló hajlamot mutatják ki nála mint a szecesszió jegyeit. Am észre kell vennünk más valamit is. A téma-választását! Témái „egzotikumában” rokonul a szecesszióhoz. Japán és kínai alakokat farag fába, [11] bizarr ötlettel, de „mindig az artistikumon belül”.

Genthon István 1913-tól keltezi első, művészi megfogalmazásban már érettnek tekinthető szobrát. Ferenczy Béni ekkor mindössze huszonhárom éves!

Korai, nagybányai korszakának kedvenc technikája a terrakotta, a fa, majd, a tizes évek vége felé hangsúlyosabban a bronz. Kortársai között alig akad, aki oly tökéletesen ismerte volna a terrakotta-készítés technikáját. Nem lehet véletlen, hogy sok évvel később, amikor Szőnyi István *A képzőművészet iskolája* címmel kötetet szerkeszt a művészeti technikákról, éppen Ferenczy Bényt kéri fel *A terrakotta* című fejezet megírására. [12]

Ha a fafaragást Münchenben tanulja, az agyagművészetét Nagybányán.

Nem kétséges, éppen nagybányai környezete, ifjúkorának élményei kedveltetik meg vele e technikát. Máramarosban a századfordulón és századelőn még virágzott (de ma sem halt ki) a népi fazekasság. A nagybányai

és felsőbányai vásárokon (ahová Ferenczy Károlyné gyakran kijárt népművészeti tárgyakat gyűjteni) sokszor láthatta a román és magyar fazekasok vörösré égetett vagy színes-mintás edényeit. A terrakotta anyagához, a jó minőségű agyaghoz is könnyen hozzájuthatott itt. A közvetlen környéken szerezték be azt a helyi fazekas mesterek is.

1916 és 1921 között mintegy tizenöt-húsz terrakotta szobráról tudunk. Jó részüket Nagybányán készítette — itteni agyagból és itteni modellekről. Ikertestvéréről, Ferenczy Noémiről (1916) és édesanyjáról, Ferenczy Károlynétól (1920) mintázott portréit, Mikola Andrásról (1916) készített büsztjét, 1916-os és 1918-as önarcképeit emeljük ki e sorozatból.

Pompásan ért a terrakotta égetési technikájához. Portréi, szobrai nem repedeznek meg, az agyag vékonyítását biztos kézzel végzi. Legtöbbjüket eredeti, vörösré égetett színében hagyja meg, de próbálkozik a festéssel is. Festett terrakották például a Ferenczy Noémiről és Mikola Andrásról készült 1916-os portrék.

A kisplasztikai méretet kedveli. Terrakottáinak többsége nem magasabb 30–40 cm-nél. Pályája kezdetén (majd élete végefelé még egyszer) a funkcionális kerámiával is megpróbálkozik. Tányérokat, vázakat készít ugyanúgy, ahogy Nagybánya népi fazekasaitól látta.

E korai évek terméséből említsük meg itt kiállításokon, albumokban gyakran látható szobrait. *Lépő nő* című klasszicista felfogású és klasszikus szépségű alkotását, Noémiről készült bronzportréját (mindkettő 1917-ből) és *Dévi* című (1918), a kubizmus felé mutató alkotását.

\*

Évek során több alkalom is nyílt arra, hogy Ferenczy Béni műveit a korszerű muzeográfia eszközeivel „fel-leltározzák” és nyilvántartsák. *Írás és kép* című kötetének megjelenésekor (1961) e könyv, illetve album összeállítójának, Genthon Istvánnak gondja volt rá, hogy szobrairól, domborműveiről és érmeiről áttekinthetően számot adjon. E függelékként közölt oeuvre-katalógus 1907 és 1959 között közel négyszáz alkotását sorolja fel. Ezt egészíti ki (mindenekelőtt grafikai bemutatásával) a Ferenczy család 1968-as budapesti kiállításának katalógusa. Jó szolgálatot tesz a Magyar Nemzeti Galéria folyamatosan megjelenő műtárgyjegyzéke.

Műveinek nyilvántartása ennek ellenére nem teljes. Több olyan szobráról, domborművéről tudunk, melyek egyetlen kimutatásban sem szerepelnek. Többnyire korai alkotásai ezek, és Nagybányán bukkantak fel, illetve innen kerültek múzeumi gyűjteménybe.

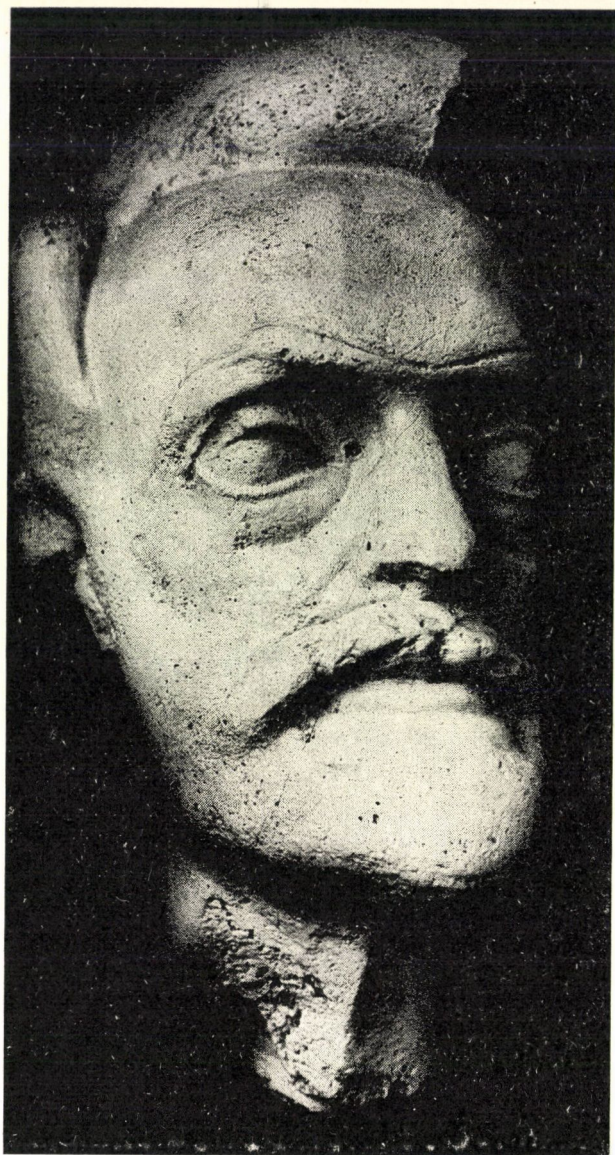
Alább — tárgyszerűen — e művek keletkezéséről, sorsáról és jelenlegi hollétükről adunk összefoglalót.

*Avasi paraszt* (terrakotta, 38 cm magas, keltezetlen).

Szobra a korai, klasszicizáló alkotásai sorozatába illik. Keletkezésének pontos dátumát megállapítani nem tudjuk, de kétségtelen, hogy a tizes évek második felében (és biztosan még 1920 előtt) készülhetett. Férfivá érett ifjút ábrázol, jellemének és etnikumának sajátos vonásai. Az arcsontok konstrukcióját láttató profil, az erőteljesen megmintázott orr, az ajak kemény vágása oly közel hozza a klasszikus (itt római) példaképeket, mintha akadémiák mintapéldányai vagy múzeumi relikviák nyomán építette volna meg. A klasszicitásba merevedő formákat csupán a haj fürtösen csavarodó mintázata látszik feloldani. Am az érzelmi kifejezés síkján indulatot és nyugalmat, feszítő energiákat és az önmegegyeztetést méltósága ellentétpárjait hordozza. Az avasi román parasztot művészetünkben ilyen erővel csak Vida Géza ábrázolta.

Életrajzi vonatkozásokban is érdekes e szobor utóéletének története. A Ferenczy családtól dr. Teofil Dragos kapta meg, és pedig ügyvédi honoráriumként. A befolyásos helyi politikus, városvezető, képviselő és ügyvéd, akit mint lelkes műpártolót és a művésztelép támogatóját ismertek, a Ferenczy testvéreket védte 1920-as politikai perük idején. A szoborportré Dragos özvegyének felaján-





3. Ferenczy Béni: *Avasi paraszt* (terr., 38 cm, keltezetlen, a kolozsvári Művészeti Múzeum tul.)

lására 1956-ban vásárlás révén került a kolozsvári Művészeti Múzeum tulajdonába.[13]

*Egy agyagműves portréja* (terakotta, 42 cm magas, készült 1919-ben).

Míg fentebb méltatott szobrában a román népi karaktert emeli ki, ebben a magyar etnikai sajátosságokat hangsúlyozza. Modelljét mindkét esetben Nagybánya környékéről választotta. Kapcsolata a vidék népi fazakas mesetereivel, mint említettük, egészen közvetlen és személyes lehetett. Sok minden valószínűsíti, hogy műhelyeikben maga is dolgozott, kerámiáiból ott égetett ki.

A nagybányai magántulajdonból a helyi múzeum gyűjteményébe került portré vékony arcú, bajszos férfit ábrázol, a száj és áll megformáltságában céltudatos-ságot és konokságot eláruló jellemvonásokkal. Modelljének gallér nélküli, kerek nyakú inge, mellénye viseletéből, népi öltözkézből is érzékeltet valamit.[14]

*Ziffer Sándor portréja* (gipsz, 39 cm magas, keltezetlen).

Ez a képmás meglelt férfi korában ábrázolja az ún. nagybányai második nemzedék szellemi vezetőinek egy-két, a telep szemléleti megújulását hirdető nagy tehet-

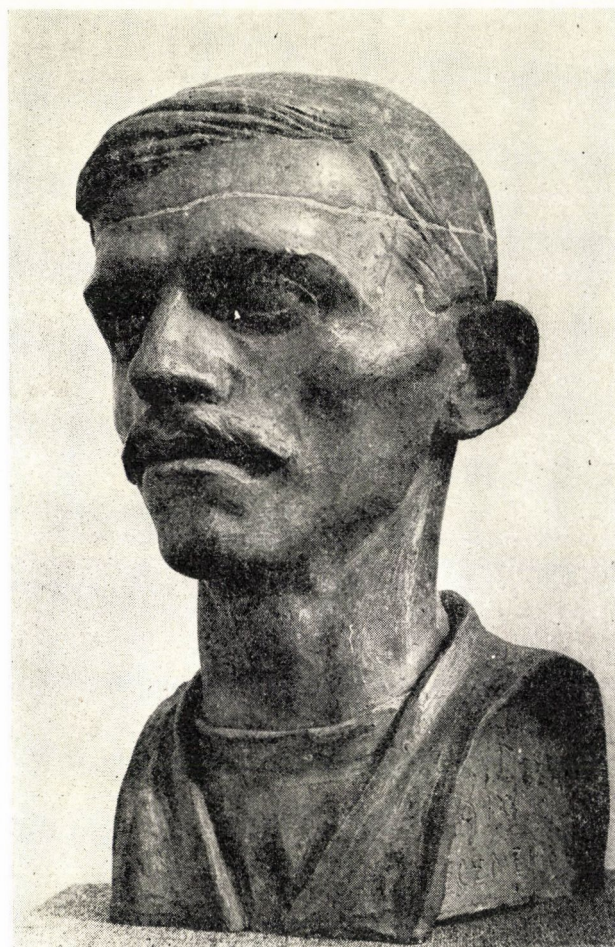
ségű alkotóját. Ziffer érdekes alkatú, markáns arcvonású, „hálás” modell volt. Portréját többen is megfestették, megrajzolták vagy szoborba mintázták. Ferenczynek róla készített portréja a húszas évek legelején készülhetett el. Sokáig Ziffer birtokában volt, s egyik érdekessége, hogy a festő mint ismétlődő képelemet „komponálja be” nem is egy enteriőrjén. Hányatott sors után (Ziffer előbb valakinek odaajándékozta) kicsit már sérült állapotban, Balla József nagybányai festő tulajdonában maradt meg.

*Ferenczy Károlyné síremléke* (domborműves vésőtű női portré; kő, 75 × 58 cm, keltezetlen).

A művész nagybányai korszakának különösen szép és becses emléke ez a dombormű. Fejlődésének nyomkövetéséhez is hozzásegít, és családtörténeti vonatkozásai is figyelemre méltók.

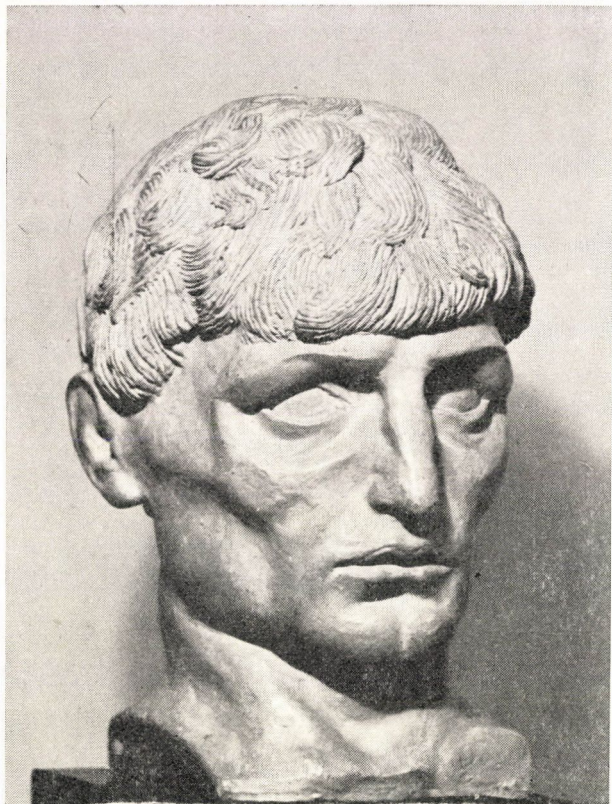
A feltehetően 1919–1920 körül készült relief meggyőzően példázza milyen nagy hatással volt Ferenczy Bénire a klasszikus görög művészet szépségeszménye. Bourdelle és Despiau tanítása irányítja erre a Párizsban tanuló fiatal szobrász figyelmét. S a Ferenczy szobrokon kitapinthatóan a tizes évek második felétől érvényesül vonzódása az antik világ újra és újra felfedezett szépségei felé. Domborműve rajzos megformáltságú, görögös hajviseletű női portrét ábrázol. Szobrásza úgy vési kőbe, hogy a nyak és a vállak vonalából a test egészét, teljes megépítettségét sejtse. A *pars pro toto*, a részből az egészre utaló szobrászi módszer ez, mely a görög művészetnek eredendően sajátja, de például Despiau tanításának is lényege.

A szobor nem síremléknek készült, csak később lett azzá. Ferenczy Béninek a kolónián levő műterméből



2. Ferenczy Béni: *Egy agyagműves portréja* (A Máramaros Megyei Múzeum tul., terr. 42 cm, 1919.)





4. Ferenczy Béni: Ziffer Sándor portréja (gipsz, 39 cm, Nagybánya, Balla József tul.)

1920 őszén került át a család Petőfi utcai lakására, amikor a szobrásznak politikai állásfoglalása miatt Nagybányáról menekülnie kellett. Éveken át a ház verandáján látták a szobrot, s a család egyik közeli ismerőjének emlékezése szerint Ferenczy Károlyné kifejezett óhaja volt: sírját semmi egyébbel, csak Béni fiának ezzel a reliefjével jelöljék meg... Ferenczyné halálakor ez meg is történt. 1930 telén (minden bizonnyal még a temetés napján, december 19-én) Krizsán Sándor, a család Brassóban élő hozzátartozója állította a sírra.

E muzeális értékű alkotást később elveszítettnek tudják. Évekig (talán évtizedekig?) feküdt a domborműves kőlap félig a földben, megmunkált felületével lefelé fordulva. Véletlen felbukkanása után [15] 1969 októberében állították helyre a nagybányai katolikus temetőben és foglalták a sérüléstől óvó betonkeretbe.

A fentebb felsorolt szobrok mellett Ferenczy Béninek két terrakotta portréjáról tudunk még Nagybányán magántulajdonban. A két szobor Ferenczy Noémi és Mikola András 1916-ban készült, már említett, képmása. A művész alkotásainak összegező katalógusa mindkét terrakotta szobrot az azóta elhunyt Mikola András tulajdonában tünteti fel. Felbukkant nemrég egy korai rajza is, amit még párizsi tanulmányútja idején készített. Ez az 1913-ból keltezett rajz [16] azért is értékes, mert a művész hagyatékában a legkorábbi grafikai alkotások között van. Kiállításain (például az 1968-as bemutatón) alig egy-két ceruzarajzát láthattuk ezekből az évekből. S egészen ritkák azok, melyek párizsi tanulmányútjának élményeit rögzítették.

Romániai képtárak az elmúlt tíz-tizenöt év során a Ferenczy család művésztárgjainak több alkotását megvásárolták. Elveszítettnek tudott, kallódó művek bukkantak fel és kerültek múzeumaink birtokába. Vonatkozik ez Ferenczy Béni szobraira is. A gyűjtés, a további kutatás azonban még hozhat meglepetéseket. Genthon István ösztönző sorai változatlanul érvényesek: „Egy-egy Feren-

czy Béni-szobor megszerzése — írta — ünnepnapja lehet bármely közgyűjteményünknek.” [17]

\*

Hiányos lenne a kép, amit Ferenczy Béni nagybányai korszakáról megrajzolni próbálunk, ha nem számolnánk be a kolónián és erdélyi városokban rendezett kiállításairól, nem követnénk nyomon ezek sajtóméltatásait. Pályakezdése korszakának jelentkezéseit a művészettörténeti kutatás mindeddig nem derítette fel, s azokról az életmű legjobb ismerőinek sincs tudomása.

A Ferenczy családnak az Ernst Múzeumban 1916 decemberében rendezett tárlata a szobrásznak nem az első bemutatkozása volt. Méltatói közül csak kevesen vesznek tudomást arról (amit pedig már Réti István is említ), hogy évekkel korábban jelen volt már a művésztelep egyik tárlatán. Ez utóbbi kiállításról más források is tudósítanak. Kideríthetjük azt is, milyen munkáival és stílusban merre igazodó szobraival jelentkezett rajta. Részleteinek érdemes tehát utánanézni.

1911-ben, miután a kolóniának kiállításokra kiválóan alkalmas felső világítási iskolaműterme elkészült, művészeik magától értetődően szorgalmazták közös bemutatók rendezését. Műteremavató tárlatukra az év májusában kerül sor, majd októberben ugyanitt egy másik kiállításra is. Ez utóbbi alig pár nappal a Nagybányai Festők Társaságának megalakulása után nyílik meg, és azon főként a nyári tanulmányidő alatt készült alkotásokat mutatják be. A mindössze két napig (október 28–29 között) nyitvatartó tárlaton a kolónia fiatalabb tagjai közül a két Ferenczy testvér, Ziffer Sándor, Mikola András nevével találkozunk. A Nagybánya és Vidéke című helyi lapban [18] megjelent kritika mindenekelőtt Ferenczy Valér képeit emeli ki (akinek valóban legjobb korszaka ez), de már a kisebbik Ferenczy testvért is mint „a művészcsalád szintén méltó tagját” veszi észre. Itt említik *Japán birkózó* című szecessziós fogantatású szobrát, valamint több plakettjét is.

Az Ernst Múzeum 1916-os kiállításán Béni és Noémi bemutatkozása jelentette a legnagyobb meglepetést. „Atyjuk és Valér értékét — mint Réti István írja — előbbi kiállításokról már jól ismerte a közönség, a két fiatalabb testvér művészete azonban váratlanul érkezett, frissen, teljes fegyverzetrel.” [19] A művészcsalád szobrász kiállítója 26 munkájával: szobrokkal, rajzokkal és kerámiával jelentkezik e tárlaton. Köztük több olyan alkotásával, melynek keletkezése valamilyen formában nagybányai életével függ össze. Az erdélyi sajtóban e kiállításnak, a háborús események miatt, sajnos alig-alig találjuk visszhangját. A Lyka Károly szerkesztette *Művészet* is mindössze rövid beszámolót közöl róla.

A háború után, a húszas évek kezdetén, Nagybányán, Kolozsváron és Szatmáron láthattunk kiállításokon Ferenczy Béni műveiből.

Nagybánya művésztelepének meg nem szűnt munkájáról kívánt életjelt adni az a tárlat, melynek rendezésére 1920 decemberében a kolónia vezetője, Thorma János vállalkozott. A festőiskola nagytermében rendezett kiállítás mintegy hatvan festményt, szobrot és iparművészeti tárgyat mutatnak be. Alkotásaival mindhárom Ferenczy testvér részt vesz rajta. Révész Jánosnak a Nagybánya és Vidéke lapban megjelent írásából tudjuk, [20] hogy Ferenczy Béninek a testvéréről (Noémiről) és édesanyjáról készített szobrait küldik be (a művész távollétében) a kiállításra. Mindkét szobrát nagy valószínűséggel azonosítani tudjuk. Ferenczy Károlynéről éppen az 1920-as esztendőben mintázta terrakotta portréját, melyet annyira kedvelt, hogy mindvégig saját tulajdonában őrizte meg. Noémiről 1916-ban és 1917-ben is készített ugyan egy-egy portrészobrot, de valószínűbb, hogy legújabb, éppen 1920-ból keltezett képmását mutat-ták be. [21]

Egy évvel később, az 1921-es esztendő őszén, bár megkésve, de sor kerül a nagybányai művésztelep negyedszázados fennállását köszöntő ünnepi kiállításra. A kolónia vezetői ezúttal nem az ilyen alkalmakkor szokásos retrospektívára gondoltak. Olyan bemutatóra készültek,



melyen a telepen dolgozó művészek minél teljesebb részvételét kívánták biztosítani. Novemberben, a festőiskola nagyertermében megnyílt tárlaton huszonnégy művész állított ki, és bizonyított műveivel a kolónia életképessége mellett. Majdnem bizonyos, hogy Ferenczy Béni személyesen ezen a tárlaton sem vett részt, de annak rendezői mindenképpen biztosították a család művésztagjainak részvételét. Noémit egy faliszőnyeget, Valért két festményt, Bénit egy szobrára és egy domborművet képviselte a bemutatón. Reliefjének *Birkózók* a címe, melynek egy korai (1912-ben készült) bronzplakett változatáról is tudunk. Szobrára pedig (bár néhol csak *Férfifej* címmel említik) azonos a Ziffer Sándorról készült, s fentebb leírt portréval. A kiállításról — mint művészeti életünk eseményéről — az erdélyi sajtó részletesen beszámol. Ferenczy Béni munkáiról a kolozsvári *Napkelet*-ben és *Ellenzék*-ben, illetve a szatmári *Szamos*-ban olvashatunk.

A közeli Szatmárra, ahol a nagybányaiak gyakran rendeztek kiállítást, egy alkalommal Ferenczy Béni szobrai is eljutnak. 1922 áprilisában a Dacia szálló nagyertermében — mint erről a nagyműltű helyi lap, a *Szamos* tudósít — Hollósy, Thorma, Réti, Krizsán és Mikola festmények társaságában „Ferenczy Béni több szobra” is látható. [22]

Erdemben mindezeknél nagyobb méltatást kér Ferenczy Béni jelentkezése az *Erdélyi Szalon kolozsvári tárlatán*.

Az első világháborút követően az erdélyi képzőművészet szervezeti életét egyre hangsúlyosabban Kolozsvár irányítja. Írók, művészek, kultúrpolitikusok kezdeményezésére itt teremtik meg a lehetőséget a román, magyar és szász művészek első közös tárlatainak. 1919-ben, majd 1921-ben két nagyobb szabású kiállításon mutatkoznak be Erdély művészei. Közös fellépésükkel így tesznek hitet a nemzetiségre, fajra való tekintet nélküli alkotói egység és közösség mellett. Az *Erdélyi Szalon* (Collegium Artificum Transsylvanicorum) 1921-es kiállításán 13 erdélyi várost 80 román, magyar és szász képzőművész háromszáznál is több (!) alkotása képviselte.

Nagybánya hangsúlyosan jelen volt. Művészeik közül Ziffer Sándor, Mikola András, Pász Jenő, Boldizsár Iván és a Ferenczy testvérek jelentkezését emelik ki. A kiállításról megjelent nagyszámú kritikai írás a három *Ferenczy testvér együttes kolozsvári bemutatkozását* a tárlat „külön meglepetésének” tartja. Noémi egy gobelinnel, illetve gobelin-terveivel, Valér festményekkel és grafikákkal, Béni pedig szobrokkal és iparművészeti munkával mutatkozott be Kolozsváron.

Többnyelvű katalógus is készült a tárlatról. Ennek köszönhetően nemcsak a kiállítók névsorát ismerjük, de műveik pontos számáról, sőt az egyes alkotásoknak a művész által felbecsült értékéről is tájékoztatást kapunk. Ferenczy Béni eszerint fába faragott és festett szobrokkal — két aktjával, a *Birkózók* című alkotásával —, továbbá egy fából faragott ládával (!) vesz részt a kiállításon. [23] Négy munkája közül egyik *Aktját* és iparművészeti értékű faragott ládját értékelte a legtovább (az árjegyzékben egyenként tizenötezer lejre). [24]

Dienes László, a Korunk későbbi alapítója, a marxista művészetkritika jeles művelője, a kolozsvári *Napkelet*-ben méltatja a tárlatot. Ferenczy Béni szobraiban a *jelenkori művészet útkereső kísérletét* látja. *Birkózók* című faszobrát tartja különösen értékesnek. Ugyanebben a folyóiratban ír Kós Károly is a tárlatról és kiemeli a Ferenczy testvéreket a nagybányaiak csoportjában.

A művész életében ezek voltak utolsó erdélyi bemutatói. Legjobb tudomásunk szerint csak 1969-ben a kolozsvári Művészeti Múzeum vásárlásainak bemutatón tárlatán kapott helyet az *Avasi paraszt portréja*, majd 1971-ben, a nagybányai művésztelep alapításának 75. évfordulóján ugyanezt a szobrárt és az *Egy agyagműves portréja* című alkotását állították ki.

Am ha műveiből évtizedeken át nem is láthattunk, a *jelenkori szobrászat* e kiváló és európai rangú mesterének

pályafutását szűkebb hazájában, Erdélyben, továbbra is nyomon követték. Nemcsak a nagybányai kolónia múltjával foglalkozó írásokban találunk a nevére, de lapjainkban kiállításairól, művészi sikereiről is olvashatunk. Legnagyobb visszhangja 1925-ös tárlatának volt. Ez a bemutató (Budapest, Nemzeti Szalon), mint említettük, alkotói fejlődésében is fordulópontot jelentett, művészé érésének útját dokumentálta. Az erdélyi sajtó, kolozsvári, nagybányai és szatmári lapok, méltatják a két Ferenczy testvér érdemeit a nagybányai művésztelep életében, beszámolnak külföldi jelentkezéseikről, pályájuk alakulásáról. A kolozsvári Keleti Újság és Ellenzék megemlíti Ferenczy Bénének a berlini *Sturm*-ban, a bécsi *Kunstgalerie*-ben rendezett tárlatait, a két testvér eddigi közös jelentkezéseit. Szántó György avantgarde folyóirata, az Aradon megjelenő *Periszkóp* pedig nagyjából ez idő tájt két szobrának (*Női akt*, *Férfifej*) reprodukcióját közli. [25]

Kiteljesedett, klasszikussá érett művészetéről, bár nagy kihagyásokkal, de a későbbiekben is hírt kapunk. A romániai magyar sajtó bemutatja (lapjaink többször is reprodukálják) a Ferenczy-életműben oly fontos helyet kapott és olyan szenvedélyes vitákat kiváltott *Peitőfi szobrát*. E művéről és Erdélyben fellelt alkotásairól e sorok írja is több alkalommal beszámolt.

\*

Visszalépve az időben Ferenczy Béni nagybányai életének egy kevésbé ismert és részleteiben ma is felderítetlen epizódjára kell emlékeztetnünk.

Az első világháború tragikus eseményei, katarzisa őt is, mint a kortárs alkotót, értelmiségiek közül oly sokat egy világszemlélet revidálásáig, a lelkiismereti válságtól a politikai tisztánlátásig vezette el. Így érthető, hogy a polgári családi légkörben nevelkedett fiatal művész a Tanácsköztársaság idején már természetes vonzással csatlakozik az új rend híveéhez. A Művészeti Direktórium tagja, részt vesz a művészetpolitikai harcokban, pénzürmét tervez a Tanácsköztársaságnak. A bukás után egy ideig még Nagybánya lesz a menedéke. Édesanyja él itt és testvérei. A Veresvizhez, a város munkás- és bányászkolóniájához közelebb házuk találkozóhelye lesz a baloldali érzelmű fiataloknak, később az illegális harcosságnak. Pesten a letartóztatás fenyegette; a télen-iséget itthon sem tudja elfogadni. Genthon István életrajzi összegezőjében [26] téves az az adat, mely szerint a Tanácsköztársaság idején játszott politikai szerepe miatt kellett volna Nagybányát elhagynia. A román állam, épp ellenkezőleg, menedéket adott az emigránsoknak! Az elbukott forradalom sokszorosabban „kompromittált” exponensei is (csak példaként: Gaál Gábor és Dienes László) megtelepedhettek az erdélyi városokban. Más oka volt tehát annak, hogy 1920 őszén valóban a *letartóztatás elől kénytelen menekülni*. Újabb politikai priuszának nincs köze a múlt eseményeihez. Vetsége nagyon is mai volt: már említett részvétele egy országos sztrájkmozgalomban. A romániai munkásság általános sztrájkja robbant ki az 1920-as esztendő októberében, s a két Ferenczy testvér, Béni és Noémi Nagybányán aktív szervezői lesznek a mozgalomnak. Szerepük az eseményekben nem maradhatott titokban. A sztrájk letörése után az Averescu-kormány rendőrsége Noémit Nagyváradon hadbírószág elé állítja. Bénire ugyanez a sors vár: menekülésre kényszerül. A cseh határt átlépve, gyalogosan érkezik meg Pozsonyba, ahol művésztársa, Perlrott-Csaba Vilmos segíti. Megpróbál azonnal továbbmenni Ausztriába, de sikertelenül. Bécsbe, az emigráció akkori nagy központjába, 1921-ben jut ki.

Az osztrák főváros tíz éven át lesz a művész otthona. És Nagybánya immár véglegesen csak emlék, ifjúkorának feledhetetlen városa, ahova, míg édesanyja élt, testvéreivel látogatába jár haza.

Murádin Jenő



- 1 Ferenczy Béni: *Írás és kép* Bpest., 1961. 7. o.
- 2 Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly* Bpest., é. n. 97. o.
- 3 Ferenczy Béni: i. m. 15. o.
- 4 A *Hegyi beszéd* Ferenczy Károlynak Nagybányán festett kompozicionális műve. 1896–1897-ben két változatban készült el.
- 5 Ferenczy Béni: i. m. 7. o.
- 6 Ferenczy Béni: i. m. 19. o.
- 7 Írásaiban találó jellemzésekkel mutatja be apjának, illetve a Ferenczy családnak kapcsolatát a kolónia alapítóival, Rétiivel, Thormával vagy a nagybányai kismesterekkel, a hagyományok folytatóival.
- 8 A közös állásfoglalás a lap 1911. okt. 19-i számában látott napvilágot.
- 9 Réti István: *A nagybányai művésztelep* Bp. 1954. 78. o.
- 10 Gipsz, 5,8 cm, a budapesti Nemzeti Galéria tulajdona.
- 11 Az említett *Ülő kínai* szobra mellett *Japán birkózó* című korai alkotásáról tudunk.
- 12 *A képzőművészet iskolája* — Szerkeszti Szőnyi István, Bp. 1941.
- 13 Az *Avasi paraszt* portréját Ferenczy Béni kimutathatóan Nagybányán készítette; a felhasznált sárga agyag lelőhelye (Szabó János keramikus közlése szerint) Nagybánya környéke vagy a

- szomszédos Felsőbánya lehet. Bemutatását és reprodukcióját 1. a Korunk 1971/7-es számában.
- 14 A szobor kissé sérült állapotban, utólag restaurálva, kapott helyet a Máramaros megyei múzeum gyűjteményében.
- 15 Lásd Utunk 1969. évf. 26. és 40. sz.
- 16 Nagybányán, Lési Vasile tulajdonában maradt meg.
- 17 Lásd Genthon István utószava Ferenczy Béni: *Írás és kép* című kötetéhez.
- 18 1911. okt. 29-i szám.
- 19 Réti István: i. m. 260. o.
- 20 1920. dec. 5-i szám.
- 21 A 36 cm magas bronzszobor Budapesten került közgyűjteménybe.
- 22 Szamos 1922. ápr. 14-i szám.
- 23 Itt jegyezzük meg, hogy Ferenczy Béni iparművészeti értékű fafaragásai között kiállításain cím szerint csak ezt az egyet említik.
- 24 A katalógusban a *Birkózóknak* 5000 lej, másik *Aktjának* 6000 lej a feltüntetett értéke.
- 25 Periszkóp 1925. 2. szám; 1926. 1. szám.
- 26 Ferenczy Béni: i. m. 246. o.

## Irodalom

- x x x: *A nagybányai festőkolónia életéről* Nagybánya 1911. okt. 19.
- x x x: *A nagybányai festőkolónia megalakulása* Nagy-bánya 1911. okt. 26.
- x x x: *A mi festőink* Nagybánya és Vidéke 1911. okt. 29.
- R. J. (Révész János): *Impressziók — Őszi tárlat Nagy-bányán* Nagybánya és Vidéke 1920. dec. 5.
- Collegium Artificum Transsylvanicorum (Az erdélyi képzőművészeti szalon katalógusa — 1921).
- Sz.: *Az erdélyi képzőművészek tárlata* Ellenzék 1921. márc. 3.
- Dienes László: *Az erdélyi képzőművészeti szalon* Napkelet 1921. II. évf. 4. sz.
- Kós Károly: *Collegium Artificum Transsylvanicorum* Nap-kelet 1921. II. évf. 5–6. sz.
- x x x: *Őszi tárlat Baia-Marén (Nagybányán)* Szamos 1921. nov. 10.
- Mohalyi P. Pál: *A nagybányai jubiláris tárlat* Ellenzék 1921. nov. 24.
- Krizsán P. Pál: *Jubiláris tárlat Nagybányán* Napkelet 1921. II. évf. 22. sz.
- x x x: *Baia-marei (nagybányai) festőművészek kiállítása városunkban* Szamos 1922. ápr. 14.
- x x x: *K. Ferenczy Noémi és Ferenczy Béni együttes kiállítása a budapesti Nemzeti Szalonban* Nagybánya 1925. szept. 20.
- x x x: *Ferenczy Noémi és Ferenczy Béni kiállítása a buda-pesti Nemzeti Szalonban* Keleti Újság, 1925. szept. 20.

- x x x: *K. Ferenczy Noémi és Ferenczy Béni közös kiállítása a budapesti Nemzeti Szalonban* Szamos 1925. szept. 22.
- x x x: *Két erdélyi művész kiállítása a budapesti Nemzeti Szalonban* Ellenzék 1925. szept. 22.
- Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly* Bp. é. n. (1934)
- Réti István: *A nagybányai művésztelep* Bp. 1954.
- Ferenczy Béni: *Írás és kép* Bp. 1961. — Genthon István utószavával
- Szabó Katalin: *Ferenczy Béni* Bp. 1967.
- A Ferenczy család (Az 1968-as budapesti kiállítás katalógusa)
- Murádin Jenő: *Nagybányai mementó* Utunk 1969. jún. 27.
- Murádin Jenő: *A relief másik oldala* Utunk 1969. okt. 3.
- Catalogul achizițiilor — 1952–1967 (A kolozsvári Művészeti Múzeum vásárlásainak katalógusa — 1969)
- Murádin Jenő: *Szobor — piedesztál nélkül* Igazság 1970. szept. 20.
- Murádin Jenő: *Feljegyzések Ferenczy Béniről* Korunk 1970. XXIX. évf. 9. sz.
- Murádin Jenő: *Collegium Artificum Transsylvanicorum — Az erdélyi képzőművészet két világháború közötti történetéből* Művészet 1971. XII. évf. 3. sz.
- Murádin Jenő: *Maradnak a művek* Korunk 1971. XXX. évf. 7. sz.
- Prezente artistice la Baia Mare — 1896–1971 (A nagybányai művésztelep alapítása 75 éves jubileumi kiállításának katalógusa)



# FERENCZY NOÉMI

## EGY MŰVÉSZPÁLYA ERDÉLYI FEJEZETEI

Olykor a tévedések is halhatatlanok. Maig idézik Ferenczy Károly elsiertetett ítéletét fiai és lánya pályájáról. Valér, mondotta, festő lesz, mert zseniális, Béninek a mérnöki pálya felelne meg, Noémi pedig, vélte, megmarad házikisasszonynak, mert hogy a művészetek iránt semmiféle hajlandóságot nem mutatott. Hogy minden másképp alakult, arról persze apjuk már korán meggyőződhetett. Az a kiállítás, melyre 1916-ban gyermekeivel közösen vállalkozott, revelatív bizonyítékát hozta meg Noémi és Béni tehetségének. S egyre bizonyosabb lett: *Valér nem volt zseni, Béni a kortárs szobrászat élvonalába tört fel, míg Noémi mindnyájuk között a legeredetibb tehetségnek bizonyult.*

Ferenczy Noémi pályája sok mindenben rendhagyó volt. Közömbössége — ha családjuk művészi-alkotói légkörét tekintjük — éppoly szokatlannak látszott, mint hirtelen fellobbanó elhivatottságérzése, majd az aszkétizmusig fokozott munkaláza, végül választott pályájának „egzotikum” is.

Múltja, hagyománya a textilművességnek egyedül a népművészetben volt. A szecesszió ébresztgető kísérletei ellenére jövője a századelőn sem látszott túlságosan ígértesnek. Noémi pedig mindezzel számot sem vetve, olyan feladatra vállalkozott, mellyel *e művészet egyetemes megújításához járult hozzá.* Szokatlan volt végül, hogy olyan környezetben próbálta elképzeléseit érvényesíteni, ahol az iparművészeti munkálkodásnak szinte nyomát sem találjuk. Mert ha a közeli művésztelepeken, Gödöllőn vagy Kecskeméten bizonyosan társakra talált volna, a nagybányai kolónia a festészet megújulásában mutatott példát és teremtet hagyományokat.

A Ferenczy testvérek fejlődését azonban, pályakezdésük szakaszában, számos összetevőn át, mégis Nagy-bánya, a kolónia művészközössége, a család itteni életstílusa határozta meg.

Ferenczy Valér és Ferenczy Béni, mint ez közzismert, irodalmi értékű leírását adták ifjúságuk annyira élményszerű nagybányai éveinek. Noémi sokkal zárkózottabb, hogy ilyen megnyilatkozásokat várhattunk volna tőle. Emlékező írás, napló, élménybeszámoló nem maradt utána. Ha leveleiből olvasunk, azok is szárazak, tény-szerűek, vallomásoktól mentesek. Nagybányán töltött ifjúságáról végül is az a kép maradt meg (ezt szokták méltatói is újra meg újra idézni), amit Réti István a nagybányai művésztelepről írt könyvében rögzített. A Ferenczy család intenzív kultúrélete, zárt kultúrköre biztosította, hogy gyermekeik alaposabb, kitekintőbb nevelést kapjanak, mint amelyet a kisvárosi környezet egyébként lehetővé tett volna. Noémi nyilvános iskolába nem is járt. Anyja tanította, mégpedig oly alaposággal, hogy ez mindenben pótolta és felül is múlta az akkori iskolai-gimnáziumi szintet. Rendkívüli nyeresége volt Noéminek, éppúgy, mint testvéreinek a naponta el nem mulasztott nyelvórák. A szülők a németen kívül tökéletesen beszélték a franciát, az angolt, az olaszt, Ferenczy né pedig otthonos volt a szláv nyelvekben is. Külföldi tanulmányútjaikon a Ferenczy testvéreknek nyelvi nehézségekkel már nem kellett megküzdeniük. Ez a *házi kultúra*, ahogy Réti annyira találóan nevezi, lehetővé tette

gyors és otthonos eligazodásukat Európa kultúrközpontjaiban, mindenütt, ahol életük során megfordultak.

\*

Ferenczy Károly számos festményén örökölte meg családjának tagjait, s az is jól ismert, milyen szívesen ültette modellnek gyermekeit kompozíciói egyik-másikához. Ezekből a képekből, továbbá a testvéreknek egymásról készített alkotásaiból, végül a fennmaradt egykori fényképekből — ha semmi más írásos emlék nem maradt volna — *ikonográfiai alapon* is rekonstruálni lehetne a családtörténet lapjait. Noémi ifjúságáról, nagybányai élete mindennapjairól, forrásaink szűkszerűségét tekintve, éppen ezek a képek árulnak el részleteket, jellemző epizódokat.

„Ikonográfiai áttekintésünket” kezdetjük *Ferenczy Károly képein*. Noémit édesapja már egészen korán, még a család müncheni éveiben megfestette. Ez az 1893-ból keltezett ülő portré<sup>[1]</sup> kialakult vonásokkal, karakterrel, meglepően koraérettnek mutatja a mintegy hároméves gyermeket. Alakját, arcvonásait felismerhetjük azután az első nagybányai Ferenczy-kompozíciókon is. A *Hegyi beszéd* két változatára és vázlataira gondolunk. A családtagok mindegyike megelevenedik ezeken a kompozíciókon. Mint azt Réti is megerősíti, az elkészült képen (sőt mindkét véglegesnek tekintett változaton) a „kis szőke lány, összefont karokkal” a Ferenczy ikrek egyike, az akkor hat-hétéves Noémi.<sup>[2]</sup> E körüli vagy egy-két évvel későbbi lehet Ferenczynek egy másik festménye, melyen nagybányai otthonukban a reggeli öltözködés szertartásos jelenetének pillanatképeben örökíti meg a lányát.<sup>[3]</sup> Ez utóbbinál ismertebb, többször reprodukált festménye azután már a gyermekkor átmeneti szakaszát élő, tizenhárom éves Noémit állítja elénk. Az 1903-ban készült képek később Valér adott címet: „Noémi kibontott hajjal”. Ifjúvá serdülő lányt ábrázol, élénk tekintettel, talányosan mosolyra húzott szájjal.

Ferenczy későbbi korszakában a gyermekeiről festett csoportképeknek van elsőségük. Klasszikus alkotásai e művek, melyek nem is hiányoznak egyetlen Ferenczy-albumból sem. 1908-as *Kettős arcképe*, illetve az 1911-es *Hármas arcképre* gondolunk. Noémi, Béni és Valér tökéletesen szerkesztett „előlnézeti” kompozíciós megoldásban és gesztusok nélküli lélektani beállításban jelennek meg e festményeken.

A művészettörténeti kutatás több adatot és részletet felderített e művekről. Petrovics Elek mutatja ki, milyen nagy becsfággal dolgozott Ferenczy már az 1908-as kettős portrén is. A Noémit és Bénit bemutató nagyméretű képről még elkészülte előtt azt írta lányának: *szeretné úgy megcsinálni, hogy múzeumba kerüljön...* A Hármas arckép születéséről Valér ad hiteles beszámolót. Leírja, hogy apjuk nem kevesebb, mint négy változatot festett meg előtanulmányként, s ezek — bár más kompozíciós rendben születtek — többé-kevésbé közel jutottak a befejezéshez.<sup>[4]</sup> Meg kell említenünk végül a Nagybánya környéki — izvorai — kirándulásokról készült Ferenczy-festményeket, melyeken úgyszintén már a felnőttkorba érett Noémivel találkozunk.<sup>[5]</sup>





1. Ferenczy Károlyné gyermekei (Valér, Béni, Noémi) társaságában

Az utóbb említett művekkel nagyjából azonos időben készült el Ferenczy Valér is egyik legszebb képével, a *Noémit és édesanyját* ábrázoló portréval. Meghiitt pillanatot rögzített a vásznan, amint édesanyjuk Noéminek olvas fel. Könyvtárszobának látszó enteriőrben, anyja karosszékének támaszkodva ül Noémi, ernyedt tartásban, kissé magába feledkezve. Érdekes, hogy ezen az 1909-es keltezésű képen[6] sokkal fiatalabbnak, gyermekibb tartásúnak hat, mint apjának 1908-as kettős portréján.

Szólnunk kellene még szobrász-testvéreink, Bénének terrakottába égetett vagy bronzba öntött portréiról. Ám ezek adatszolgáltatása — esetünkben ikonográfiai értéke — a műfaj természetéből adódóan szegényesebb.

Tekintsünk át ehelyett csupán néhányat azok közül a nagyszámú és dokumentum értékű fényképfelvételek közül, melyek a századforduló és a századelő éveiből megmaradtak.

Noémi szinte minden képen rajta van; ő az „otthon-ülő”, aki a testvérek közül a legtovább marad a szülői házban. Egy korai felvétel (talán 1896-os nagybányai leköltözésük évében készült) kerti vagy ligeti padon édesanyjuk, Ferenczyné társaságában mutatja a három gyermeket. Noémin és Bénin szinte egyforma, lányos ruha, övvel, körgallérral... Másik képen már „nagylány”; bátyjával, Valérral táncol Petőfi utcai házuk kertjében. Kitérő plein air felvétel ez, melyen a fehér csokros, nagykarimájú kalap a clair-obscur szabályai szerint, félig árnyékolja, másrészt éppen fényt vet a fiatal, életes arcra. Egy belső felvétel, a lakásuk szalonjában készült fotó, mintha Ferenczy Valér már bemutatott festményének a fénykép-pandantja lenne. Édesanyjával ábrázolja Noémit, a különbség az, hogy az újságból vagy folyóiratból felolvasó Ferenczyné mellett Bénit is ott találjuk. Ismét más kép: Noémi a kedvenceivel: két lábon szolgáló fehér kutya (talán Jokkó a neve), s egy, a karján ülő macska társaságában. Végül, külföldi útján, Itáliában

készült felvétellel: az utazás örömét átélő fiatal lány egy bárka vagy hajó fedélzetén...

A felvételek, képi ábrázolások később egyre ritkábbak. A művészérett Noémiről már csak néhány érdemlegesebb portrét tartunk számon. A gyermekkorában még bájos kislány furcsa mód megcsúnyult és ismerősi, kortársai inkább erre az aszkéta arcú művészasszonyra emlékeznek. A munka emésztő láza mintha teljesen átalakította volna. Zárkózott lett, bizalmatlan, a szenvedélyének élő. Csupán tanítványai körében tudott feloldódni; őket fogadta bizalmába. A divattal lépést nem tartó, talán maga varrta, zsákszerű ruhákban járt (igaz, ezek a legdrágább szövetből készültek), s pergamenszerű arcán csak gyíkmozgású, élénk szeme és gyors mozdulatai mutatták szellemi frissességét.

E korszakaiból leghitelesebbek éppen a magáról készített, cseppet sem idealizáló képmásai. Több ceruzarajzáról tudunk, melyek különböző kiadványokban reprodukálva meg is jelentek. Az 1928-ban Nagyváradon kiadott *Erdélyi Lexikon* közölte talán első ízben egyik ilyen rajzát. Jóval későbbi keltezésű portréja Cseh Miklós 1963-as kismonográfiájában kapott helyet. E képekkel, különösen az előbbivel nagyon is rokon az a dekoratív fogalmazású fametszet, melyet Noémi kortársa és művésztársa, az erdélyi Nagy Imre a húszas évek végén vagy a harmincas évek elején metszett fába.[7]

Ide kíváncsnak végül szövött faliképei, gobelinjei is, melyek „portréin” újra és újra önarcképeire ismerünk. Idézzük itt a harmincas években készült *Szövőnő* című kárpitjait. Ezek egyikéről (1933), a legszebb bemutatást éppen egy erdélyi lapban olvashattuk. „A mintegy másfél négyzetméteres gobelinen — írja Látó Anna a Brassói Lapokban — a függőlegesen kifeszített láncfonalak előtt alacsony számolyon, háttal a néző felé, hosszan leomló világos lepelben nőalak ül és dolgozik. Körülötte ott függenek az orsók, mindegyik más színű fonállal telesavartan és a felvetett szálak előtt a szövőnő elmélyedt, áhítatos nyugalomban dolgozik. Ez a világ legszemérmesebb, legtartózkodóbb önarcképe. Az alkotó és a mű egybeolvadása. Nem egy ember képmása, hanem a munka lelke. Ez Ferenczy Noémi önarcképe.”[8]

\*

Fölvetni Ferenczy Noémival kapcsolatban azt, hogy *autodidakta lett volna*, igaztalan és igazságtalan. Akik ilyen véleményeket hangoztattak, rendszerint arra hivatkoztak, hogy sem Nagybánya szabadiskoláját, sem a külföldi akadémiáit nem látogatta. Mindez azonban semmiképp sem jelentette, hogy nem pótolta volna be azt a tudást és ismeretet, melyet művészete megkövetelt. Másrészt emléketztünk kell rá, hogy olyan pályára készült, melynek technikai gyakorlatát aligha tanulhatta volna meg bármelyik akadémián. Több hónapos párizsi tanulmányútja, melynek során a gobelinszövést inkább mester-ségi szinten elsajátította, az alapokat adta meg ahhoz, hogy elképzeléseit megvalósíthassa. Művészeti ismereteit, biztos ízlését a nagybányai családi körben, a kolónia alkotói környezetében szerezte meg, s végül teremtő fantáziáját szabadította fel külföldi utazásainak élménye.

Pályáján későn indult. Meditatív alkatnak ismerték, s szüleit is meglepte, hogy eleinte csupán szótlannul nézte testvérei munkálkodását de sem ceruzát, sem ecsetet nem vett a kezébe. Valér és Béni régóta, rendszeresen eljártak már a szabadiskola korrektúráira; Noémival kapcsolatban fel sem merültek ilyen tervek. Szülei végül is úgy határoztak, ruhatervezésre és szabázzatra tanítatják. Így kerül sor külföldi utazásaira, mindenekelőtt párizsi tartózkodására, ahol anyjával divatszalonokat látogat. A véletlen hozta úgy, hogy közben egy nagy értékű régi gobelinyűjteményt is megtekinthetett, s ez érdeklődését mindennél jobban felkeltette. A Musée des Arts Décoratifs gyűjteménye volt ez, mely az arras-i műhely szőnyegeknek bemutatására vállalkozott.

Itáliában a középkor művészeit és a reneszánsz alkotóit nézte meg, mindenekelőtt Giottót, Franciaországban a chartres-i székesegyház üvegfestményei döbrentik rá a művészi kifejezés erejére és végtelen lehetőségeire.





2. Noémi itáliai utazáson

Mikor egy alkalommal művészi útjának elindító nagy élményéről kérdezték meg, utazásairól így vallott. „Az mindenesetre nagyon jó volt, hogy 17 éves koromtól kezdve rengeteget utaztam... Csak néztem és láttam az ősidőktől kezdődő és minden rendű-rangú irányok és mindenféle korszakok művészeinek alkotásait Olaszországban, Németországban, Franciaországban... Mindent meg kellett nézmem, hogy önmagamát is megtaláljam. »Ez sem én vagyok!« Suhantak el előttem a képek és impressziók s a sokaság tükrében mégis megláttam magamat. Valahogy így lehetett.”[9]

Ferenczy Noémi ösztönös idegenkedéssel kerülte azt, hogy munkáiban — akár rajzaiban, vázlatkészítése módjában — bárkire is hasonlítson, hogy bárkitől módszert, művészi jártasságot átvegyen. Lett volna pedig alkalma erre. Ám tudjuk, hogy még apjától sem kért soha korrektúrát. Ha közvetlen környezetében valakinek hatását mégis ki akarnánk mutatni alkotásain, *édesanyja egykori rajzaira* kell gondolnunk. Ferenczyné régen felhagyott már a művészpálya terveivel, de rajzai, illusztrációi megmaradtak, s ezeket gyermekei is láthatták. Ferenczyné grafikai vonalvezetésének líraisága tűnik elő lánya vázlaiban, bár aligha állíthatjuk azt, hogy ez a hatás és átvétel tudatosult volna nála. Anyja mindenképpen a legtöbbet tette Noémi pályaválasztásáért, jövőjéért. A textíliák, az anyagok megszerettetésére, a népművészet értékelésére is ő vezette rá. Mint több forrásból is tudjuk, Ferenczyné gyakran eljárt a nagybányai és felsőbányai vásárokra, ahol népi szötteket gyűjtött.

A gyermekek utazásait, „világlátását” is anyjuk tapasztalata irányította. Párizsi (és chartres-i) útjukról, mely Noémi pályaválasztásában végül is elhatározónak bizonyult, idézzük ide egy hosszabb interjú részletét. Ferenczy Noémi ritka megnyilatkozása ez a lejegyzett beszélgetés. Forrásérték, melyet a szakirodalom mind- eddig fel sem fedezett.

Kolozsvári kiállítása alkalmából, 1926-ban kérdezték meg pályája állomásairól. A riporter: Tessitori Nóra (az erdélyi szavalóművészet kiválósága), akinek megnyerő modora, női tapintata oldhatta kötetlenné, sőt vallomásossá e beszélgetést.[10]

„Anyámmal nagyon sokat utaztunk — emlékezett pályakezdése éveire Ferenczy Noémi. — Így jutottunk el egyszer Chartres-ba, a híres XIII. századbeli üvegfestmények katedrálisába... A fénykévéktől ragyogó, gyönyörű művészi üvegfestmények lebilincselő hatással voltak reám... Itt éreztem legelőször életemben az alkotás vágyának azt a lebírhatatlanul ellenállhatatlan ösztönző erejét, amely azóta sem hagyott el engem egész pályám folyamán. — És már szaladtam vissza Párisba, újra a »Manufacture des Gobelins«-be — hogy a gobelinszövés technikáját megtanuljam minél gyorsabban —, mert hiszen már tudtam, hogy nekem csak addig kell másolnom, amíg a technikát elsajátítom. És most már vilá-

gosan állt előttem a cél: igen, gobelint produkálni, de nem másolatot, hanem saját látomásaimat gobelinbe szőni, amihez nem kell »minta«, csak a fantáziám ereje és a bennem rejtőző erők előhívása. — Türelmetlen buzgalommal fogtam neki a munkának. Anyám vett egy szövőfelszerelést számomra, kivettünk egy műtermet és egy öreg francia szövőmunkás bácsi a gobelinműhelyből járt hozzám naponta engem tanítani... Szívós akaraterőm segítségével játszva tanultam meg minden precíz fortélyát a gobelinszövésnek, és hozzátehetem, hogy nagy gyönyörűséggel. A jövődő titkok sejtése hajtott, úzótt csábító varázserővel. Most már világosan láttam, hogy a gobelinbe szövendő álmaim és látomásaim ereje volt az a titokzatos valami, ami városról városra vezetett szomjas látnivágyásom ösztönével, és csak a chartres-i üvegfestmények ígéző alkalmak kellett hozzá, hogy hirtelen világozással kigyúljon bennem életem célja és rendeltetése.”

A *Manufacture des Gobelins*-ben, mely egykori műhelyből alakult át állami vállalattá, még megőrizték a kárpítség hagyományos technikáját. Függőleges láncszálakkal dolgoztak, a képet a haute-lisse szövés technika módszer alapján színes fonállal, rétegesen, alulról felfelé szaporították. Ám csupán ennyi emlékeztetett a tradíciókra. A vállalkozás valóságos nagyüzemi szinten, festmények másolásával, átültetésével foglalkozott. Hogyan is vonzhatta volna Noémit ez a lélektelen munka? Lázadozott ellene; csupán addig érdekelte, míg a mesteriség fogásait magáénak nem tudta. Kárpitjait maga akarja tervezni, és technikai újítással is megpróbálkozik. A történeteket így mondja el.

„— Kifogtam az öreg tanítómesteremen! Eleinte csak egyszerű pamuttal szőttem, mert hiszen a szorosan vett technikához eleinte nem kellett minta — de mikor már ezzel tisztában voltam, öreg mesterem indítványozta, hogy a legközelebbi órára hoz egy színes mintát, amire ijedten tiltakoztam és kértem, hogy ne hozzon, mert én magam tervezek valamit másnapra. — Hitetlenkedő fejcsoválással távozott. — Én gyermekes komolysággal leültem és festettem három piros madarat egy zöld faágra és másnap azzal fogadtam a szövőbácsit. — Nevetve nézegette, de láttam, hogy megnyertem tetszését a tervvel és hozzá is fogtunk a szövéshez... El kell mondanom azt is, hogy öreg szövőmesterem fejcsóválva nézte, hogy én nem vízszintes sorokban haladok végig a szövéssel, hanem egy-egy madarat egészen befejeztem s egy-egy falevelet egészen megszőttem a vetélőfácskákkal és így tetszés szerint és rendszertelenül foglalkozhattam egy-egy részlettel, és nem úgy, mint a »Manufacture des Gobelins« munkásai, akik sorról sorra haladtak előre...”

Rengeteg vetélőfácskával dolgozom egyszerre — mondotta a jelenre fordítva a szót —, ahány szín, annyi vetélőfácska, és ott és akkor hagyhatom abba, és kezdek el újra a szövést, amikor akarom. Sőt, én odafejelstettem ezt a részenkénti szövési technikát, hogy szövés közben is változtathatok sokszor az eredeti terven, mint ahogyan a festőművész a festménye egyes motívumain változtat munka közben.”

Végül álljon itt a beszélgetés befejező részlete: *ars poeticájának megfogalmazása.*

„— Az én számomra a gobelin annyi, mint a szónoknak a beszéd, az írónak a betű, a szobrásznak az agyag: én gobelinben tudom csak elmondani a mondanivalómat... Az a tény, hogy a művészetem három korszakban változtak is a témáim, de művészi stílusomban s annak megoldásában ugyanaz voltam 22 éves koromban s, amikor a »Teremtés«-t megszőttem, mint ma. A fejlődésem tehát nem a kivitel művészetében, hanem az élet-hittvallásom megszépülésében és kifejezésében, vagyis a művészetem gondolati tartalmában, egyetemes ember-ségessé válásában állapítható meg.”

\*

Párizsi útja: iskolai és egyetemei voltak. Tehetsége mellett hallatlanul gyorsan bizonyít. Mindössze négy évre volt szüksége erre.

Pályája első korszakát zárja az a kiállítás, melyen



testvéreivel és apjával az Ernst Múzeumban (1916) mutatkozott be. A kárpitszövés újdonságát, lehetőségeit fedeztetni fel, és egyben saját alkotói nagykorúságát bizonyítja.

Nagybányára úgy érkezik haza, hogy útközben európai művészközpontok gyűjteményeit tekintheti meg. Ezzel azután le is zárul a szemlélődések korszaka. Otthona a műterme is lesz. Szövőszéket kap, fonalat, festéket. A családnak is nagy élménye e próbálkozás sikere. „Apám — mondja a történeteket felidézve — csodálkozott, de egyúttal tetszett neki ez a mindenkittől független önállóság, amellyel munkához láttam anélkül, hogy bárkinek tanácsát, útbaigazítását kikértem volna.” [11]

Nem is kérdéses, hogy maga tervezi és maga is fogja szőni a kárpitjait. Művészet és mesterség teljességét csakis a munkafolyamat teljes átfogásával képzelte el. A kárpittervezéshez azonban a rajzi gyakorlatot is meg kellett szereznie. Valóság után készülnek a rajzai, de ezek, ahogy Réti emlékezik, nem a szokott iskolai természet-stúdiumok voltak, hanem szigorúan a textiltervezés előtanulmányai. S amit alig lehet megmagyarázni, e célratoró rajzgyakorlatokból éppúgy, mint szövött munkáiból nem mosódott ki „a primitívek őszintesége”, az áhítatos elmélyültség.

Lankadatlan szorgalommal dolgozik, úgyszólván reggeltől estig, hogy terveiből első falikárpitja elkészüljön. Amíg legalább vázlaiban el nem jut a megnyugtató megoldásig, mintegy önmagát sanyargatva zárkózik el a környezetétől. [12] „Annyira mentem önállóságomban — mondja —, hogy addig, míg egy, a fejemben megszületett tervnek a vázlatát meg nem festettem: bezárkóztam, senkit be nem engedtem és csak a kész tervet mutattam meg az anyámnak, apámnak és bátyáimnak.” [13]

A nagybányai tájélmények ihletik. Életre elkísérő hatással volt rá e csodálatos vidék. Hegyek és alföld találkozásának káprázatos táji gazdagsága, dús vegetációja ösztönzője lesz annak a természetelvű képi fogalmazásnak, de akár annak a „panteisztikus életérzésnek” is, amiről oly sokat írtak éppen első munkáit méltatva. Nem kétséges, hogy figyelmesen megnézte a *verdure*-nek, illetve *mille fleurs*-nek nevezett régi francia és flamand virágszőnyegeket. Természetélményét azonban miért innen vette volna kölcsön? Kárpitjainak tobzódó gazdagságú növényi díszítése, színvilága éppúgy Nagybanja ajándéka, mint azok a tájmotívumok, melyek későbbi szövesein jelennek meg. Hiszen élete utolsó művein is ezeket ismerjük fel: a zöld pázsitú Klastromrétet, a kúp alakú Kereszthegyet, ezt a nagybányai Fudzsijamát, a Virághegy és Jókai domb szelíd hajlatát. Csak emlékeztetőnek: otthonuk, a Liget bejáratánál, a nagybányai táj legszebb panorámáját nyújtotta. . .

Első falikárpitja a *Madonna galambokkal* (vagy *Madonna madarakkal*) nyolc hónapi munka után készült el. A szakirodalomban e gobelinjét csak nagy ritkán emlegetik. Úgy tekintik, és joggal, mint a későbbi művek bevezetőjét. (Mellesleg e művét eredetiben kevesen láthatták. Noémi szinte azonnal megváltik tőle, s szövése, mint később annyi más munkája, magángyűjtők birtokába került.) [14] Alkotója emlékezése szerint e szövésénél még tompa, elmosott színeket használ, szürkét, pasztellkéket, s csak a Teremtésnél találja meg egyéniségének megfelelő saját színeit.

Így lesz a *Teremtés*, ez a hatalmas mű, az első igazi Ferenczy-gobelin.

Közel öt négyzetméter felületű szövött kárpitját kilenc négyzetes táblára osztotta, s e síkokon önálló, de egymással mégis összefüggő képmezőket alkotott. Alakjai a bibliai történet szereplői. Háttére és környezete, a művész dekoratív felfogásában, dús természeti vegetáció. Színei zöldek és kékeszöldek, hideg vagy melegebb társításban. Mint előző munkája, ez a kárpit is bevalottan a chartres-i varázslat szülötte. Amolyan vizsgamunkának, mesterművének tekintette, s így értékelték a környezetében, a művésztelep közösségében is. 1913 a Teremtés elkészültének éve. Ettől az esztendőől kezdve jegyzi Ferenczy Noémi nevét a nagybányai kolónia alkotóinak névsorában.

1916-ig, az Ernst Múzeumban rendezett első bemutatkozásig, megszakítatlan e természeti ihletésű, többnyire biblikus témájú művek sorozata. A *Menekülés Egyiptomba* és *Őz nyulakkal* kárpitjai a korszak ismertebb alkotásai. Műveiben a megújuló gobelinművészet legfőbb értékeit valósítja meg. Visszaadja a textíli felület anyagszerűségét, dekoratív, díszítő szerepét. És tudatosítja: a szövött kárpit nem a másolás eszköze, nem a festményátültetések foglalatja. — Magasabb rendű művészet, a festészettel egyenrangú alkotás!

\*

Változást a Ferenczyek életében a háborús évek be-robbanása hoz. Szóba kerül a család elköltözése, de erről végül is lemondanak. Apjuk betegsége, majd halála még jobban egymásra utalja a nagybányai otthon vonzáskörében élő testvéreket. A tragikus események, az elhúzó-dó háború okozta társadalmi megrázkódtatás politikai passzivitásuk feladását, szemléletük radikalizálódását hozta meg. Béni és Noémi esetében egyaránt tapasztaljuk ezt. Baloldali értelmiségi körökkel lépnek kapcsolatba, aktívak a Tanácsköztársaság idején, részt vállaltak a helyi munkásmozgalom szervezésében.

Az őszirózsás forradalom, majd a Tanácsköztársaság kikiáltásának eseményei cselekvő részvételükre is teret adnak. Míg Béni a Művészeti Direktórium tagja lesz és pénzt tervez a tanácshatalomnak, Noémi elvállalja a gödöllői szövőműhely ideiglenes vezetését. E feladattal a közoktatásügyi népbiztos 1919 májusában bízta meg.

Az ellenforradalom diadala után Nagybanja biztos menedéknak látszik. Ám a két testvér politikai aktivitása ezután sem szűnik meg. Az erős mozgalmi hagyományokkal bíró bányász- és munkásközpont lesz mozgósító forradalmi tevékenységük színhelye. Noémi és Béni szervezői lesznek e városban az 1920-as romániai általános sztrájkknak. Kiállásukért vállalniuk kell azonban a bukás kockázatát. Miután az országos sztrájkmozgalmat az Averescu-kormánynak sikerül letörnie, Noémit letartóztatják és a váradi hadbíróhoz elé kerül. Béninek pedig menekülnie kell az országból. Később az illegális kommunista mozgalom nyújt teret a társadalmi-mozgósító munkára. A Ferenczyek háza, mint ezt több hiteles forrás megerősíti, a mozgalom aktivistáinak egyik találkozóhelye lesz a peremvidéki bányavárosban.

\*

Visszatérünk még Ferenczy Noémi pályájának élet-rajzi vonatkozásaira, előbb azonban e korszakának Nagybanján készült műveit tekintjük át.

Társadalmi érdeklődése, állásfoglalása nem tükröződött azonnal alkotásaiban is. Éveknek kellett még eltelnie, míg vallott és vállalt életszemléletét áttételek nélkül kifejező művekben próbálja visszaadni. Mint testvére, a szobrász Ferenczy Béni, s mint korábban apja, Ferenczy Károly, egy időre ő is a *szecesszió hatása alá kerül*. Művészetének átmeneti korszaka ez. Ekkor a legkevésbé termékeny. Nem tudja és nem is akarja távol tartani magát a körülötte zajló eseményektől. Megmaradhat-e szemlélődőnek, tehát kívülállónak vagy éppen közömbösnek (a műveiben is!), amikor a történelem legkegyetlenebb, embert és emberséget tipró leszámolója folyik? Keresi a kifejezési formát, amivel érzéseiről, lelkiállapotáról, majd állásfoglalásáról számot adhat. S amire legelőbb rátalál, a *szolidaritás érzésének kifejezése*. A *Nő madarakkal* (1917) vagy a *Növénnyel* (1921) címmel ismert műveiben ezért nem érezzük csupán a szecesszió önmagáért való játékoságát, a tartalom nélküli dekorativitást. Líraisága még hangsúlyozottabb. Ám ez az érzés sem annyira személytelen, mint biblikus és természeti ábrázolásainál.

Említtett kárpitjai mellett még egy nagyobb szabású mű, az 1920-as keltezésű *Harangvirágok* mutatja e korszak alkotói csúcsait. A húszas években legszebb hazai és külföldi sikereit hozza meg ez a lírai szépségű alkotás.

Ezt követő munkái immár új stíluskorszakának nyitánya lesznek. Az 1922-es esztendőt szokták a *fordulat évének* tekinteni. Tartózkodása, áttételei eltűnnek: a választott téma egyenes beszéddel közvetíti a tartalmat.



Munka- és munkásábrázolásai szinte minden más témát kiszorítanak. Az ember már nem passzív szemlélő a szövött képeken. Tisztaban van küldetésével, elhivatottságával. Megjelenik majd úgy is, mint sorsának alakítója. „Nem elnyomott vagy alárendelt lény többé az ember, hanem tiszta, nyugodt és felszabadult” — olvassuk munkáiról egyik erdélyi méltatójának tollából. [15]

Az 1922-ben elkészült *Ásó ember* lesz e képek prototípusa. Eltűnik a vegetatív természeti háttér, az ábrázolt alak betölti és uralja a teret. Sokkal dekoratívabb lesz, mint akár szecessziós fogantatású képein láttuk. Ám a művész dekorativitása itt nagyon is céltudatos: azt akarja elérni vele, hogy a néző tekintete, figyelme mindent ki- kapcsolva csakis az ábrázolás tárgyára és mondandójára irányuljon.

Meg nem szakadó sorozatban születnek a művek. Csupán a húszas évek terméséből, a nálunk készült kárpitjai között említjük: *Korhadt fa, Rőzsehordó, Fej harkállyal, Parasztfej kaszával, Pihenők, Ébresztés* című műveit. Sajátos embertípust alakít ki bennük. A nagybetűs Embert, a munka attribútumaival, aki a társadalom minden javának előállítója, s így javainak természetes bírója.

Programművészetet terem? Kétségtelen. Ám Ferenczy Noémi zsenialitása kellett hozzá, hogy alkotásait ne érezzük erőltetettnek, kiterveltnek, művészietlennek.

Témái nem *hitaláltak*, de — éppúgy, mint korábban természet- és tájélményei — *látottak és tapasztaltak*. Környezete új arcát fedezi fel. Szegény emberek létközdelmét. A rőzsehordót, a kaszás parasztét, a rönkhordó munkását... Nagybányán vagy Brassóban, ahol ez idő tájt élt és dolgozott, minden típusának élethű és valóság-hű modelljét találta meg. Ismernie kellett őket, hiszen sztrájkjuk egykori szervezője, követeléseik tolmácsolója volt. Műveiben és életérzésében a polgári rend tagadásáig jutott el — ő, aki pedig igazán polgári miliőben nevelkedett.

Vádolták (e művek keletkezése idején) *elfogultsággal, osztályérdek védelmével*, s amikor igazán meg kellett volna értenünk (a felszabadulás után) már-már *formalizmussal*. Pedig hite volt változatlan, minden változás közepette.

\*

Ferenczy Noémi erdélyi éveit, melynek bemutatására e tanulmányban vállalkoztunk, kövessük nyomon itteni *kiállításai számbavételével, művészi és társadalmi részvétele felderítésével*.

Tagja lesz a Nagybányai Festők Társaságának (s bíráló bizottságuknak, a zsűrinek is), de aktívabban nem vesz részt a művésztelep irányításában. Törzstagga választásáról 1922 augusztusában kapunk hírt. Arról azonban csak egyetlen adatunk van (1925-ből), hogy döntéseikben véleményét, álláspontját nyilvánította. [16] Kiállításai- kon ellenben gyakran részt vesz. Éppúgy számítanak rá az „otthon”, azaz Nagybányán rendezett tárlataikon, mint a kolónia művészeinek kolozsvári és szatmári vendégkiállításain.

1920 decemberében, a háború után rendezett legelső nagybányai tárlatok egyikén munkáival mindhárom Ferenczy testvér jelen van. Révész János tudósításából, aki a Nagybánya és Vidéke című lapban ír a kiállításról, csak annyit tudunk meg, hogy Ferenczy Noéminek „nagy értékű munkáját” mutatták be, de a kiállított műnek sem címét, sem leírását nem adja meg.

Inkább csak feltételezni lehet, hogy frissiben elkészült *Nővérek* című falikárpitját mutatja be egy ugyancsak Nagybányán rendezett tárlaton. Ezt a kiállítást, 1921 novemberében, a kolónia fennállásának negyedszázados jubileuma alkalmából szervezték. Kolozsvári, szatmári és nagybányai lapok kiemelt helyén említik a tárlaton látott „hatalmas gobelinjét”.

Egy faliszőnyegét hozta el arra a téli tárlatra is, amit 1922. december 16 és 1923. január 6 között rendeztek a festőtelepen. E tárlat egyébként a kolónia művészeinek számbeli gyarapodását mutatja (kereken száz alkotásukat láthatták), s egyben a modernnek táborának megerősödé-

sét. A nem hagyományos utat járók között Ziffer Sándort, Pász Jenőt, Szolnay Sándort és Ferenczy Noémit tartják számon.

*Egyéni kiállításának számít* az a bemutató, melyre két évvel később, 1925-ben vállalkozott. Krizsán János festőtelepi műtermében rendezték a tárlatot, s azon csak ő és a vendéglátó művészpáros vett részt. [17] E műtermi bemutató mindössze három napig tartott; április 19 és 21 között látogathatták az érdeklődők. Ennek ellenére igen sokan nézték meg, bár — mint a lapok beszámolóí megjegyzik — vásárlója nem akadt a kiállított festményeknek vagy gobelineknek. Ferenczy Noémi két falikárpitját és három tervét mutatta be ezen a családias hangulatú kiállításon.

A húszas évek végéig Ferenczy Noémi még két alkalommal állított ki Nagybányán. 1927 decemberében a festőiskola nagytermében rendezett tárlatra küld be a gobelinjeiből. Mintegy másfél évvel később a kolónia nyári tárlatsorozatának kezdeményezését támogatja részvételével.

A művésztelep történetének válságos időszaka volt ez. Thorma János, az alapító nemzedék időse mestere, ekkoriban mond le a kolónia és a festőiskola vezetéséről. Az őrségváltás után az új vezetőség, Mikola Andrással és Krizsán Jánossal az élen, minden akadály ellenére továbbra is fenntartja a művésztelep intézményeit. A művészeti élet és nem utolsósorban a képforgalom élénkítésére tervezik a közös akciót, melynek célja nyári tárlatok rendszeresítése a turisztikai idényben. Kezdeményezésüknek sikere van. Az István-szálló éttermében 1928. augusztus 5 és augusztus 20 között rendezett nyári kiállításon huszonnyolc művész több mint hatvan alkotását gyűjtik egybe, s a tárlatot valóban sokan nézik meg. Bizonyosan a szigorú zsűrizés eredménye, hogy az ilyen jellegű kiállítások tapasztalatától eltérően számos kiváló munka kapott helyet a bemutatón. Jó példával a kolónia vezetői járnak az élen. Mikola, Krizsán, de például a visszavonult Thorma és a Nagybányán tartózkodó Mattis-Teutsch János is küld képet a tárlatra. Nagybányai, kolozsvári és szatmári lapok méltatják a kezdeményezést; akad a cikkek között érdemi beszámoló is. Ferenczy Noéminek a tárlaton bemutatott gobelinjéről és akvarell-vázlatáról a kolozsvári Keleti Újságban ezt olvashatjuk: „Agitatív jelentőségű művészi alkotások ezek, nagy természet- és emberszeretetre nevelnek anélkül, hogy tendenciájuk propaganda ízűvé válnék.” [18]

Egy közös nagybányai kezdeményezést kell megemlítenünk még. A kolónia szatmári vendégkiállítását, melyen Ferenczy Noémi és Ferenczy Valér is részt vett. A tárlatot a szatmári Szamos szerkesztőségi épületében 1926. november 7 és december 18 között rendezték.

\*

Ferenczy Noémi művészetének erdélyi népszerűsítéséhez kétségkívül *kolozsvári bemutatók* járultak hozzá a leghatásosabban. Ez természetes is volt. Az erdélyi művészeti élet központja a húszas évektől Kolozsvár lesz. Innen indulnak ki a képzőművészek szervezkedési kísérletei, és a sajtó is nagyobb teret, rangosabb bemutatót biztosít a kiállításoknak. Az 1921-es esztendő elején itt szervezik meg a román, magyar és szász képzőművészek közös tárlatát — *Erdélyi Szalon* (Collegium Artificum Transylvanicorum) címen. E nagyszabású, háromszáznál több alkotást bemutató kiállításra tizenhárom erdélyi város művészei jöttek el. A nagybányaiak csoportjában a három Ferenczy testvér mellett Ziffer Sándor, Mikola András, Pász Jenő, Boldizsár István és mások alkotásait láthatták. A többnyelvű katalógus a műveknek nemcsak a címét, de a művész által felbecsült értékét is feltüntetette. Mint ebben olvassuk, Ferenczy Noéminek egy nagyértékű (huszonötezer lejre értékelt) gobelinjét (talán a *Harangvirágokat*?) és két (bárki által „megrendelhető”!) gobelinjét láthatták a kolozsváriak. [19]

A méltatások között érdemes írás a *Dienes Lászlóé*. A marxista esztétika neves művelője, a Korunk alapítója a Napkelet című kolozsvári folyóiratban számol be a tárlatról, többek között Ferenczy Noémi műveiről. „Szín-



pompás" és tökéletes „harmóniát kifejező” falikárpitja, miként írja, „túlmege a dekoratíven, s a virágok, levelek s emberek között olyan összefüggést teremt, mely a dolgok titkos lényegének rejtelmét képes ébreszteni.” Észreveszi, mennyire érzi e művek alkotója a textílián a sík-ábrázolást követő szerkesztést: „Elveszi a dolgok térbeliségének minden nyugtalanító elemét s a szó absztrakt értelmében síkra hozza őket.” [20] *Berde Amál*, a festő és pályatárs, a marosvásárhelyi Zord Idő folyóiratban méltatja a kiállítást. Ferenczy Noémi művészi kvalitásai között „erős fantáziáját” emeli ki, mely „nőies finomságokkal” párosulva jelentkezik szövött képein. [21] Cikkekben, tárlatbeszámolóiban említi a Nagybányáról érkezett textilművész munkáit *Kós Károly* a Napkeletben, *Székelly Béla* és *Oszkár Károly* a Keleti Újságban. Igen érdekes méltatására találunk továbbá az Erdélyi Szocialista Párt központi lapjában, a Kolozsvárt megjelenő *Küzdelem*-ben. Sokatmondó a beszámoló címe is: „Szocialista művészek az erdélyi tárlaton”. A dolgozó nép ügyének elkötelezett alkotók sorában, „elvtársaik” között említik Ferenczy Noémit, akinek az országos sztrájk szervezésében tanúsított helytállását nem felejtették el.

Képzőművészeti életünk számon tartott eseménye az a nagyszabású kiállítás, melyet *Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor 1926-ban rendezett Kolozsváron*. Két olyan művész mutatkozott be itt, kiknek neve szinte azonosult már a modern művészettel. Korántsem véletlen, hogy alig volt kiállítás, művészeti esemény (Nagy István bemutatkozásától eltekintve), mely a húszas évek sajtójában ilyen komoly és értékelő méltatást kapott volna. Lapjaink szinte kötelezően beszámoltak a tárlatról, s így annál érthetlenebb, hogy a Ferenczy Noémivel foglalkozó kutatók nem figyeltek fel e bemutatóra. Sem Tolnai Károly monográfiája (Budapest, 1934), sem Oelmacher Anna tanulmánya (az 1956-os kiállítás katalógusához) nem említi e kiállítást.

A Ferenczy—Ziffer bemutató 1926 májusában nyílt meg a kolozsvári Újságíró Klubban. Három emeleti teremben (a Monostori út 18. szám alatt) kaptak helyet Ziffer Sándor festményei és Ferenczy Noémi szövött kárpitjai és tervei. A kiállításról katalógus készül; megnyitója is ünnepélyesebb a megszokottnál. A május 23-án (vagy 21-én?) megnyílt tárlaton a neves publicista és költő Kádár Imre mint a Kisebbségi Újságíró Szindikátus ügyvezető elnöke üdvözölte a Nagybányáról érkezett vendégművészeket. „Ferenczy Noémi új gobelinjeiben — idézzük a költői fogalmazású ajánlásból — a forradalmi tartalom került csodálatosan harmonizáló kontasztba a művészi technikával. A középkori szerzetesnők áhitatával, vallásos intuíciójával, önfeláldozó aszkézismusával szövi meg a dolgozó embernek, a megnevesülő munkának, boldogabb társadalomnak álomképeit.” [22]

Kiállításuknak rendkívüli közönségsikere van. S amihhez a sajtó mozgósítása is bizonyosan hozzájárult, a szokatlanul magas árak ellenére vásárlók is akadnak.

A népszerűsítés programtervéhez hozzátartozott az az előadás, amit május 29-én Dienes László mondott el a kiállításon.

Mit láthattak Kolozsváron Ferenczy Noémitől? Erdélyi városokban egy alkalommal sem mutatkozott be ilyen nagyszámú alkotásával. Három nagyobb és két kisebb szövött kárpitját, továbbá számos tervét, vázlatát hozta magával Kolozsvárra. Olyan számon tartott művei jutottak el e tárlatra, mint a *Nővérek*, az *Ásó ember*, a *Parasztfej kaszával*, az *Ébresztés*, a *Vető nő*. Köztük az első kettő, mint erről már szó esett, korszakok kezdetét jelző alkotások a művész oeuvre-jében. Feltűnést kelthetett a *Parasztfej kaszával* kárpitja, továbbá a *Rőzsehordó* vázlat, melyek bordűrjén a sarló és kalapács motívumot láthatták. A méltatásokban említett tervek és vázlatok között volt még a *Harangvirágok*, a *Gyümölcszedés*, a *Piros virágok növel* és a *Nővérek* első változata.

Ezek után idézzünk itt a sajtóban megjelent kritikákból és méltató írásokból, melyek művészi elismerésének hiteles tanúságai, s melyek közül nem egy a Ferenczy-kutatás számára is igen tanulságos.

„Ferenczy Noémi gobelinjeiről az örökkévalóság

nyugalma ragyog le, az abszolút nyugalma, amely meg nem zavarható, végleges, befejezett... A tárgyak nem önmagukat jelentik, hanem valami mást, valami teljesebbet, tökéletesebbet, véglegesebbet, igazabbat, mélyebbet, igazibb valóságot: metafizikai szimbólumai az abszolút létnek... A leegyszerűsítés nem fogalmi obstrukció eredménye, nem gondolatmunka, hanem egy merész ugrás a közvetlen adott valóságba, a fogalmi gondolat előtti első, eleven élmény intuitív megragadása. Ezért fogják rámondani, hogy primitív. Ami igaz is. Primitív abban a legmagasabb értelemben, hogy a valóságélményt leprimitívebb fokán, ahol még a legközvetlenebbben igaz, próbálja lerögzíteni... Ferenczy Noémi talán messzebb jutott azon az úton, mint bárki más korunkban.” (Dienes László) [23]

„A tervezés eredetisége az, ami túllendíti az iparművészeti határokon ezt a különös asszonyt... Nem törekszik a részletek kiemelésére, inkább valami neoprimitivitás, sok jellegzetességgel és erővel párosulva jellemzi műveit. Egyszerűsége öntudatos és mégis üde, minden mesterkélttség nélkül való. Hittel és nagy magabizással csinált szépségek ezek a gobelinek... Ez az álmódzó és mégis rajongó lelkinél látszó asszony kétségkívül a művészet Vesta-papnői közül való, aki nemcsak fizikai lényében áldozza magát művészetének, hanem minden gondolatát, törekvését alárendeli munkájának.” (Salamon László) [24]

„A »Vető nő«, de főleg a »Kaszás paraszt« előtt [...] meghökkenve áll meg a régi formákhoz és színekhez, a művészet régi törekvéseihez szokott szem. Holott a föl-sorolt műtárgyak között talán éppen a »Kaszás paraszt« tónusa a leggazdagabb, amíg a nagyon egyszerűen rajzolt figura úgy áll rajta minden szimbolikus igény nélkül, mintha mégis jelentene valamit, fenyegetést visszafelé és forradalmat előre... Mindent egybevetve, az ember összefoglaló benyomása Ferenczy Noémi művészetéről nagyon különös hangulatot kelt: mintha hajnalodna.” (Hunyady Sándor.) [25]

Az alig két hétig (június 2-ig) nyitva tartó tárlatról különböző pártállású és szemléletű szerzők írták kritikáikat. Elutasító hanggal jobboldalinak tudott lapokban sem találkozzunk. Kiemeljük mégis, hogy — mint idézeteink bizonyítják — a marxizmushoz közelálló polgári baloldal találja meg e művekben eszményeit és példaképeit.

\*

Mozaikos adatok egymáshoz illesztéséből áll össze az a kép, amit Ferenczy Noémi *utolsó erdélyi éveiről* megrajzolni tudunk. A teljes hazai sajtóanyag ismeretében állíthatjuk ezt. Árnyaltabb az életrajz e fejezete aligha írható már.

Művészeink közül kevesen voltak nála zárkózottabbak. Menekült a nyilvánosságtól, s csak igen keveseknek sikerült őt szóra bírni. Innen a kihagyások, az élete menetében nyomon követhetetlen változások.

Próbálkozásunk szinte fehér foltot tüntet el az életrajzon; egy átfogó monográfia számára teszi legalábbis biztonságosabbá e korszak történetét.

1920-as letartóztatását követően sokáig csak igen kevés hírt kapunk élete menetéről. Munkásmozgalmi kapcsolatai, mint említettük, a későbbiek során sem lazulnak. Am erről a korabeli sajtóban — érthetően — csak áttételesen, óvatosan és csak nagyon keveset írtak. Köblös Elekné, az RKP egykori főtitkáranak felesége emlékirataiban emlékezik meg egy illegális mozgalmi akcióról, melynek során 1924 decemberében Nagybányára is le kellett utaznia. Itt, mint írja, „Ferenczy Noémi elvtársnőnek kellett az országos röpecakcióval kapcsolatban átadnom az utolsó utasítást”. [26]

Rövid újsághírből tudjuk meg, hogy 1923 tavaszán Krizsán Sándor „kereskedelmi levelező” és Ferenczy Noémi házasságot kötöttek. [27] A művészasszony harminchárom éves. Nehezen szánja el magát a házasságra, és az nem is lesz túlságosan hosszú életű. Férje révén azonban, akinek számon tartott szerepe volt az illegális mozgalomban (s csak később szakított azzal) még közelebb kerül a szervezett pártmunkához.



Egy adat kívánczik még ide: Ferenczy Noémi pár évvel később tagja lesz az akkor legális Német Kommunista Pártnak. Hogyan történt e kapcsolatfelvétel? — a kutatás mindmáig adós maradt a részletek kiderítésével. Annyit bizonyosan tudunk, hogy belépésére, a tagfelvételre 1929-es berlini kiállítása alkalmával kerül sor.

A hazai sajtó utalásai, mint említettük, csak igen közvetettek. E tudósítások így is sokatmondóak. Tabéry Géza az Erdélyi Helikonban (éppen az 1929-es esztendő végén!) így ír róla: „Erősen baloldali világnézetének következtése-e, hogy nemcsak álmódó költője saját művészetének, hanem csodálatos szönyegterveinek egyben a minden munkásmilliókkal testvérhangolósú feldolgozója? Avagy emelkedett képzőművészetének magára vállalt külső formái alakították-e a gyöngye nő világnézetét azzá, ami lett? Nem lehet megállapítani.” [28]

A Ferenczyek ligeti háza közelében fiatal művészek bérelnek közös műtermet. Az úgynevezett *Munkaházban* (melyen ma emléktábla hirdeti, hogy illegális mozgalmi találkozők és titkos nyomda befogadója volt), ahogy a lapok írták, valóságos „piktorkaszárnya” létesült. Ide járnak majd azok a festőnövendékek is, akiket kommunista propaganda vádjával eltávolítanak a festőiskolából. Tanítójuk, mentoruk a kolónia „modernjei” közül, Klein József és Ziffer Sándor voltak. A baloldali világnézet és művészeti szemléletet hirdető Klein József gyakran megfordult a Ferenczy-házban, s a fiatalok az ő közvetítésével ismerik meg Ferenczy Noémi művészi és emberi példaadását.

A sajtóban kiállításairól, hazai és külföldi bemutatkozóinak sikeréről olvashatunk. Ha eredményeiről írnak, azokat a *kolónia sikereként* is számon tartják. Egy idézetet példázzuk csak „nagybányaisága” hangsúlyozását. „A Sétatér mellett egy villában — olvassuk — hatalmas szövszék: ez Nagybánya új művészetének új oltára.” [29] Nem kevesebb méltató hangsúlyal írják le azt is, hogy *nemzetközi kiállításokon olykor egyedül képviseli a romániai képzőművészetet.*

Első ilyen alkalom a modern művészetek nagy visszhangú nemzetközi kiállítása volt Bécsben. 1924 szeptemberében a bécsi *Sezession* termei adtak otthont az impresszionizmus utáni művészeti eredmények összegező bemutatójának. Európa csaknem minden országából jelen voltak műveikkel a számon tartott alkotók. „Romániát, illetve Erdélyt — olvashattuk a hazai beszámolók egyikében — két gobelinjével Ferenczy Noémi képviseli.” [30] Alkotásai, folytatja a beszámoló, „nem mint iparművészeti művek, hanem, mint a modern képszővés legértékesebb és legjellemzőbb reprezentánsai kerültek erre a szigorúan szelektált nemzetközi kiállításra”.

Erre egyébként Ferenczy Noémi is elégtétellel emlékezett. Köztudott, hogy bár gobelinjein messze elkerülte a *festményszerűséget*, a kárpitszővést a *festészettel egyenrangú magasművészetnek* tekintette. A bécsi kiállítás elégtételt adott számára a műfaj emancipációjában. „Hogy mennyire szorosan a festőművészet szakmájábelinek tekint a képzőművészeti kritika az én gobelinjeimet — nyilatkozta két évvel később egy kolozsvári lapnak —, bizonyítja az a körülmény is, hogy 1924-ben az osztrák állam által Bécsben rendezett nemzetközi kiállításon a festmények közé tették a gobelinjeimet és nem osztályozták külön mint iparművészeti terméket, s ezt — mint mondták — tendenciózan cselekedték.” [31]

A jelenkori romániai képzőművészetet képviseli azon a nemzetközi kiállításon is, melyet *Európai iparművészet — 1927* címmel Lipcsében rendeztek. Kontinensünk majd minden államából hatalmas bemutató anyag, mintegy félezer mű gyűlt egybe, s „Romániából — tudósít az eseményről a Keleti Újság — egyedül K. Ferenczy Noémi juthatott be”. Intimebb részleteket is megtudunk a kolozsvári lap beszámolójából. „Johann H. Andersen úr Oslóból — írja a jól értesült tudósító — itt (azaz Lipcsében) hatódott meg a Ferenczy Noémi képszővése előtt, és innen utazott Bécsbe, a Harangvirágok megvásárlására.” [32]

A két Ferenczy testvér — Béni és Noémi — 1925-ös budapesti kiállításáról több beszámolót, híradást talál-

unk a hazai lapokban. Méltatói emlékeztetnek rá, hogy mindketten a Nagybányai Festők Társaságának tagjai, s összegezik művészpályájuk eddigi sikereit. [33]

Végül a már említett *németországi kiállítás.* „Egy erdélyi művésznő nagy sikere Berlinben” címmel 1929 februárjában a Brassói Lapok közöl érdemleges méltatást az eseményről. Adatai részletezőek, s amennyire meg tudjuk állapítani, a részletekben is pontosak. Elmondja, hogy Ferenczy Noémi 1922-ben már kiállított a német fővárosban, de igazi bemutatója ez a mostani tárlata lett. A Wittschek-galériában három hétig nyitva tartó kiállítás nyolc nagy falikárpitját és számos vázlatát mutatta be. A lap idézi a *Vossische Zeitung*-ból Max Osborn kritikáját, aki a kiállító művészi megjelenítési eszközeit az angol preraffaelitákéhoz hasonlítja, és a *Berliner Tageblatt* cikkét, mely gobelinjeinek Van Gogh-os színvilágát emeli ki. Az említett lapok, valamint a legtekintélyesebb német művészeti folyóirat, a Cicerone der Künste a kiállított szönyegeket számos reprodukcióját közli. Valamivel később a kolozsvári Keleti Újságban Kőmives Lajos arról tudósít, hogy a németországi bemutató alkalmával a londoni Studio is komoly elemző írást tett közzé az erdélyi textilművészről.

A berlini kiállításról írt tudósításokban, de más írásokban is, az erdélyi sajtó beszámol arról, *hova kerültek alkotásai, kik vásárolták meg a Ferenczy Noémi-gobelinjeit.* S ha arra gondolunk, hogy összegező katalógus máig sem készül a műveiről, ezek az adatok nagyon is fontosak. [34]

Az író Szentimrei Jenőnek Ferenczy Noémi egy alkalommal maga mondja el sajnálkozva: egyik gobelinjét csak tervben tudja megmutatni, eredetijét egy olasz bankár vette meg. [35] „A fahordó nőt Brémában kapcsolta le Wendela Hoffmann asszony, híres gyűjtők igyekeztek egy-egy darabot megszerezni Párizsban, Rómában, Königsbergben, Berlinben” — írja 1927-es tudósításában a Keleti Újság. [36]

A Brassói Lapok (1929) négy falikárpitját tudja magántulajdonban különböző német városokban, egy másik írás ugyanebben a lapban (1937) francia, belga, holland és német gyűjtők vásárlásait említi.

Segítségére van a kutatásnak az is, hogy *erdélyi lapok műveinek több reprodukcióját közölték.* Míg nálunk élt — Nagybányán és Brassóban —, mintegy tíz kárpitjának képét közlik lapjaink és folyóirataink. Vannak közöttük ismert művek, így a többször reprodukált *Harangvirágok* vagy a *Menekülés Egyiptomba, a Teremtés, a Növérék*, de vannak s erre figyelniünk kell! — alig ismert vagy „lappangó” alkotások is. Említsük meg itt *Ugartörés* és *Kertészkedés* című kárpitjait (mindkettővel 1925-ös budapesti kiállításán szerepelt), továbbá az 1927-es *Pihenőket* és egy ceruzarajz önarcképét. Egyik-másik képe, a kor nyomdatechnikájának szintjén, újraprodukálható állapotban maradt meg — mint dokumentum és forrásérték. [37]

\*

A harmincas évek elejétől a Ferenczy Noémival foglalkozó írások megritkulnak. A művész *Brassóban él*, nem-sokára pedig véglegesen Budapesten telepedik meg.

Brassóba férjével együtt a húszas évek végén költözik (talán már az 1927-es esztendő őszén), de Nagybányát véglegesen csak azután hagyja ott, hogy édesanyja Ferenczy Károlyné 1930 decemberében meghal és a testvérek feladják a család bérelt nagybányai házát. Férje a Brassói Lapok munkatársa lesz, akitől nem sokkal később közös megegyezéssel, békében válik el. [38] A Kárpátok alatti városban magyar és szász értelmiségiekkel tart kapcsolatot. A festő Nagy Imrével és közös barátjukkal, a szász Otto Wittinggel kirándulnak gyakran a havasokba. (Nagy Imrét korábban is ismerte, és szögödi otthonában egy nyáron meg is látogatta. Ekkor készülhetett a már említett fába metszett Ferenczy Noémi portré is.)

Kacsó Sándor, a Brassói Lapok munkatársa (majd főszerkesztője) könyvében arról ír, [39] hogy a házaspár csak szerény lakást kapott a városban, s az Noéminek egyben a műterme is volt. Itteni életükről meglevenítő képet rajzol a Brassói Lapok egy másik munkatársa, az





3. Ferenczy Noémi: Vizesés (vázlat) A nagybányai múzeum tul.

író és publicista Benamy Sándor. Életrajzi, kortársi emlékezéseit összefoglaló könyve[40] egyik fejezetét szánja Ferenczy Noémi bemutatásának. „A Postarét táján telepedett meg, tág, világos, de csak a legszükségesebbel berendezett lakásban — írja —, amelynek igazi gazdjaként középtűt egy szinte az egész szobát uraló szövőszék magaslott. Ennél dolgozott naphosszat az otthon mindig munkászubbonya öltözött, alakra, arcra, mozgásra gyikszerű Noémi. Csak ő egy cigarettázó, sűrűn teázó gyík volt. Asztalkáján szinte állandóan begyűjtve állt a szamovár.”

Budapestre költözése után a Brassói Lapok, mely különben legrangosabb napilapjaink egyike volt, egy-két írásában még követi pályája alakulását. 1934-ben közlést tesz például Ártinger Imre tanulmányát, melynek francia nyelvű eredetije a Nouvelle Revue Hongroise-ban jelent meg. A lap helyt ad egy hosszabb méltató írásnak (Látó Anna tollából), mely Ferenczy Noémi 1937-es budapesti gyűjteményes tárlata és a párizsi világkiállításra való részvétele alkalmából íródott. A cikk szerzője otthonában keresi fel a kiállítót; szóra bírja művészi útja alakulásáról, bemutatja fejlődése korszakait.

Valamivel korábban keltezett Méliusz József tudósítása a kolozsvári Független Újságban. Írásában Dési Hubert mutatja be, de „műteremszomszédairól”, így Ferenczy Noémiről sem feledkezik meg. „A Vilmos császár út 22. számú ház — olvassuk beszámolójában — úgy látszik, arra van elhivatva, hogy bevonuljon a magyar művészet történetébe. Mindjárt Dési Huberék mellett terme vagy pontosabban: padlásalakása, jobbra pedig Ferenczy Noémi zárdai puritánságú műhelye, ahol vagyonokat érő, immár klasszikus gobelinjeit szövi. A munkásbarát erdélyi művésznek már megvan a helye a magyar művészet történetében.”[41]

Öt évi kihagyás után találkozunk majd ismét Ferenczy Noémi nevével az erdélyi sajtóban. Helyesbítünk: nevével és művészetével. 1942-ben a kolozsvári Művészeti Hetek kiállításain Ferenczy Noémi és Domanovszky Endre kárpitjai is helyet kaptak.[42]

\*

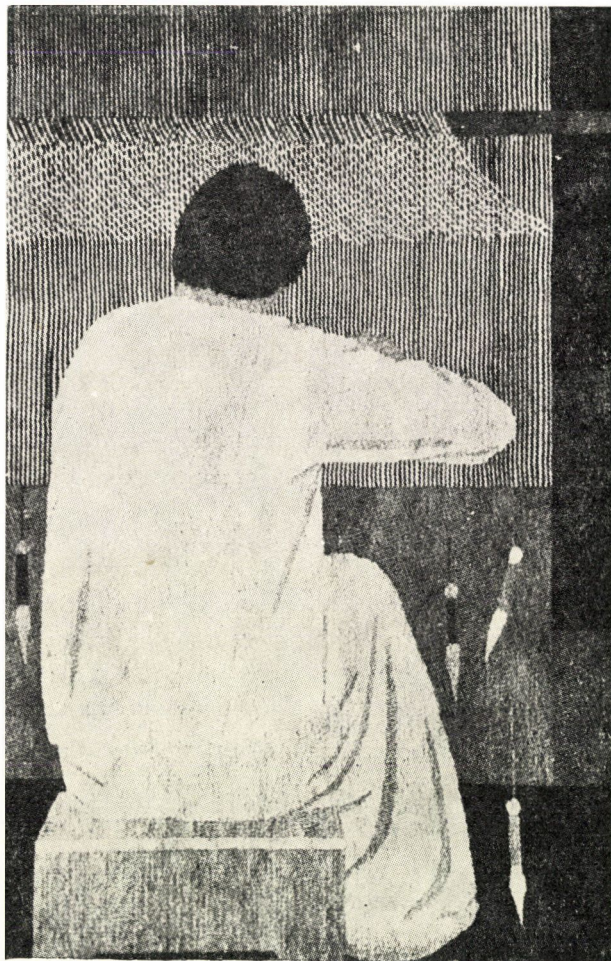
A művész életében az utolsó erdélyi kiállítás volt ez. Két bemutatóról tudunk még, ám ezek már jóval későbbiek. Felbukkant és közgyűjteménybe került munkái mindkét esetben a nagybányai múzeum tárlatain kaptak helyet. 1966-ban, tehát mintegy tíz évvel Ferenczy Noémi halála után, a Máramarosi művészet címmel rendezett képzőművészeti tárlaton mutatják be két színes vázlatát. E. Szabó Iлона, a kiállítás egyik méltatója azt emeli ki, hogy „álmódzó, légies finom szőnyegtervei” immár „a ritkaságok közé tartoznak, amelyek több évtizede nem kerültek nyilvánosságra”.[43] Ugyanezt a két vázlatot mutatják be végül a nagybányai művésztelep megalakulásának 75. évfordulóján rendezett jubiláris tárlaton. Az 1971 novemberében megnyílt kiállítás grafikai részlegén kaptak helyet a temperában festett, élénk színezésűket ma is megőrző vázlatok.

E két kiállítás azt a (tárgyunk szempontjából is) fontos kérdést feszegeti: mi található munkáiból nálunk, mit őriznek romániai gyűjtemények?

Műveiből Erdélyben keveset adott el. A faliszőnyeg mindig is drága holmi volt — fényűzés. Érthető, hogy a leszegényedett polgárság nemigen szánta el magát ilyen művek vásárlására. Látó Anna 1937-ben úgy tudja: „Erdélyben csak két számottevőbb gobelinje van: Goga Octavian és egy előkelő szász család birtokában.”[44]

Újabb adatokat Borghida István közöl itteni műveiről (1973). E szerint néhány kisebb falikárpitja és több vázlata van magánkézen, illetve a bukaresti és nagybányai múzeumok birtokában.

Semmi sem valószínűsíti, hogy több szövött kárpitja előkerülne még. Amiben gyarapodhat a leltár: a vázlatai, a rajzai.



4. Ferenczy Noémi: Szövőnő (falikárpit, 1933)



Szövéseit számos rajza, terve előzte meg, csiszolta véglegessé. Színes terveit temperában, gouache-ban, akvarellben készítette el. Fontosak számunkra e művek? Nagyon is. Tekintsük előbb *dokumentumértéküket*. Nem egy esetben csupán egyedüli tanúi (!), milyen munkái készültek el, kerültek ismeretlen rendelők birtokába és szóródtak szét talán összegyűjthetetlenül. Természetesen nem a nagy művekre, nem a számon tartott darabokra gondolunk. Rendelésekre, alkalmilag eladott szövéseire. Olyanokra, melyeket kiállításokon talán nem is láthattak, s melyek értékét így felbecsülni sem tudjuk. (S éppen erdélyi korszakából, a húszas évekből van adatunk arra, egy-egy külföldi útja alkalmából hogyan vették meg „még lábon szinte egész gobelin termését”.)

Másrészt figyelmeztetnünk kell rá: kartonjaihoz készült vázlatai *szövött képeinek művészi rangjával vetekednek*. Így értékeli ezt minden méltatója. Cseh Miklós „a gobelinekkel egyenértékű remekműveknek”, Oelmacher Anna „önálló léti alkotásoknak”, „ritka, egyedi

példányoknak” mondja vázlatait. Míg Dutka Mária azt hangsúlyozza, alkotójuk mennyire „a textil nyelven gondolkodik” bennük.

Lírai érzékenységgű, költői erejű alkotások a kisméretű színes képek. Ilyennek látjuk a nálunk fellelketeket is. A *Korhadt fa* egyik változatát, a *Fahordó nő* fejsze-bordűrös (az 1932-es szövésnél bizonyosan korábbi) elképzelését, a *Kertészek* számos változatának egyikét, s egy teljesen ismeretlen, vízesés-motívumú kompozícióját. [45]

Keltezést, aláírást egyiken sem látunk, mint ahogy más rajzait, vázlatait sem látta el a kézjeggyével. A középkor művészeinek *anonimtusa* lehetett számára az eszmény és példa. A stílus — az ember! A műben — vélhető — maradéktalanul benne kell foglaltatnia az alkotó egyéniségének. Így lesznek életművének kiegészítői e vázlatok, s lesznek egyre nagyobb értékűek az időben.

Murádin Jenő

## JEGYZETEK

1 A festmény az Ernst Múzeum gyűjteményes Ferenczy-kiállításán kelt el; jelenleg a pécsi Janus Pannonius Múzeum tulajdona.

2 Réti István: *A nagybányai művésztelep* Bp., 1954. 302. o.

3 A festmény, *Cipőgombolás*, ill. *Öltöztetés* címmel, Ferenczy Valér apjáról írt könyvében (172. o.) magántulajdonban említi.

4 Az 1908-as *Kettős arckép* és az 1911-es *Hármas arckép* a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonába került; változataikról Ferenczy Valérnak apjáról írt könyvében találunk adatokat.

5 A Ferenczy család megszokott életritmusához tartoztak az esti séták vagy a Nagybánya környéki nagyobb kirándulások. Ferenczy nemcsak képei motívumait kereste az utóbbiakon, de a sportot, a lovaglást, a hegyi túrákat megkedveltető életmóddal gyermekei egészségét is óvta. Egyik izvorai képe lankás hegyi tájon Bénit és Noémit ábrázolja.

6 Réti István könyve ismeretlen magántulajdonban jelzi.

7 A többször reprodukált metszet az 1973-as kiadású Nagy Imre-albumban is megjelent (Nagy Imre: *Kétszáz rajz* — Az előszót írta László Gyula, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest).

8 Látó Anna: *Nagybányától a világábráig* Brassói Lapok 1937. nov. 7.

9 N. Tessitori Nóra: *A chartres-i üvegfestmények ígérete*. *Ellenzék* 1926. máj. 30.

10 Az interjú, melyből fentebb már idéztünk egy részt, Ferenczy Noémi 1926-os kiállítása alkalmából a kolozsvári *Ellenzék* számára készült.

11 Részlet Tessitori Nóra már idézett interjújából.

12 Ilyenkor, mint feljegyezték, a család szertartásos esti sétáiról is elmaradt.

13 Részlet Tessitori Nóra interjújából.

14 A Madonna madarakkal című munkáját özv. dr. Emmer Kornéliénak adta el Budapesten. Jelenlegi hollétéről nincs tudomásunk.

15 Látó Anna már idézett cikkéből, a Brassói Lapokban.

16 Réti István: *A nagybányai művésztelep* 89. o.; A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve Bpest., 1953. 408. o.

17 Ferenczy Noémi Krizsán Jánossal és Krizsánné Csikos Antóniával egyidőben, 1922-ben lesz a Nagybányai Festők Társaságának törzstagja. Ez a körülmény esetleg ösztönözhetette a közös kiállítás létrejöttét, de rokoni kapcsolataik is közrejátszódtak benne. (Krizsán Sándor — Ferenczy Noémi férje — Krizsán Jánosnak testvéröccse volt.)

18 K. L.: *Az új Nagybánya* Keleti Újság, 1928. aug. 19. A K. L. monogramum Kőműves Nagy Lajost, a kor egyik legjobb erdélyi publicistáját rejti.

19 Téves az a Ferenczy-irodalomban több helyen előforduló adat, mely szerint Kolozsváron 1920-ban kiállításra lett volna. E városban csak 1921-ben és 1926-ban mutatta be kárpitjait és vázlatait.

20 Napkelet, 1921. 4. sz.

21 Zord Idő, 1921. 4. sz.

22 Hétfő Reggel, 1926. máj. 22.

23 Keleti Újság, 1926. máj. 27.

24 Új Kelet, 1926. máj. 26.

25 *Ellenzék*, 1926. máj. 30.

26 Köblös Elek: *Emlékeimből* Korunk, 1971. 8. sz.

27 Nagybánya, 1923. ápr. 1.

28 Erdélyi Helikon, 1929. 9. sz.

29 Keleti Újság, 1927. jún. 26.

30 Keleti Újság, 1924. szept. 25.

31 Tessitori Nóra interjújából.

32 A Keleti Újság, 1927. jún. 26-i számában (*m. r.* szignó alatt) jelenik meg e beszámoló, melynek szerzője, úgy tűnik, egészen közvetlen forrásból meríti információit. A szatmári Szamos már április 3-i számában hírt ad a tárlatról; a lap a Nővérek lipcei bemutatójáról tud.

33 A Nemzeti Szalonban 1925. szept. 20. és okt. 4. között rendezett tárlatukról a Keleti Újság (szept. 20.), a Nagybánya (szept. 20.), a Szamos (szept. 22.) és az *Ellenzék* (szept. 22.) tudósított.

34 Kovalovszky Márta figyelmeztetett rá a legutóbb (*Művészet* 1965. 8. sz.), milyen nehézségekbe ütközik művei hollétének felderítése és összegyűjtése — akár egy kiállítás idejére is.

35 *Ellenzék* 1928. júl. 29.

36 A *Fahordó nő* (Rözschor) első változatáról másutt csak azt a megjegyzést találjuk: „Egy holland dohányültetvényes tulajdonában van.”

37 Kárpitjainak reprodukciói jelentek meg a kolozsvári Újság című napilapban (1925. okt. 4.) és a Pásztortűz folyóiratban (1926. 11. sz.; 1929. 22. és 23. sz.).

38 A festő Nagy Imre így emlékezik Ferenczy Noémi brassói éveiről: „Különös ember volt, tartózkodó, zárkózott, mintha valóban csak a művészetnek élt volna. Férjétől is úgy vált el, hogy azt mondta: — Keresek neked egy jobb feleséget, mint amilyen én lehettem, mert velem nem sokra mész...” (Igazság, 1974. máj. 7.)

39 Kacsó Sándor: *Fogy a virág, gyűl az iszap* Bukarest, 1974.

40 Benamy Sándor: *A XX. században éltünk* Bpest., 1966.

41 *Független Újság* 1936. 31–32. sz.

42 Ferenczy Noémi és Domanovszky Endre kárpitjait az építőművészeti kiállítás keretében a Redout (a mai December 30 utcában levő műemléképület) termeiben mutatták be.

43 A *Máramarosi művészet* kiállítását 1966. augusztus-szeptemberében rendezték a nagybányai múzeum termeiben. F. Szabó Ilona méltató írást az Útunk folyóirat 1966. 37. sz.-ban olvashattuk.

44 Adatát megbízhatónak vehetjük; valószínű, hogy Ferenczy Noémi maga számolt be művei sorsáról. A költő és politikus Octavian Gogát lelkes műpártolónak és műgyűjtőnek ismerték. Több Nagy István-képet is vásárolt, s ezek ma is megvannak a család csucsai kastélyában. Valószínű, hogy Goga az 1926-os kolozsvári kiállításán vásárolt a Ferenczy-gobelinek közül.

45 A *Korhadt fa* és a *Fahordó nő* gobelin tervei (mindkettő temperában) és a *Vízesés* és a *Máramaros megyei múzeum birtokában van*. A *Kertészek* változata ugyancsak Nagybányán, magántulajdonban van.



R. J. (Révész János): *Impressziók — Őszi tárlat Nagy-bányán* Nagybánya és Vidéke 1920. dec. 5.

x x x: *Szocialista művészek az erdélyi tárlaton* Küzdelem (Kolozsvár) 1921. XII. évf. 40. sz. febr. 23.

Oszkár Károly: *Erdélyi képzőművészek tárlata* Keleti Újság 1921. (Kolozsvár) febr. 23.

Székely Béla: *Erdélyi képzőművészeti tárlat* Keleti Újság 1921. febr. 27.

Dóczyne Berde Amália: *Erdélyi képzőművészek tárlata* Zord Idő (Marosvásárhely) 1921. márc. 27. III. évf. 4. sz.

Dienes László: *Az erdélyi képzőművészeti szalon* Napkelet (Kolozsvár) 1921. II. évf. 4. sz.

Kós Károly: *Collegium Artificum Transsylvanicorum* Napkelet 1921. II. évf. 5—6. sz.

Collegium Artificum Transsylvanicorum — *Az Erdélyi Képzőművészeti Szalon 1921-es kiállításának katalógusa.*

x x x: *Őszi tárlat Nagybányán* Nagybányai Hírlap 1921. okt. 24.

x x x: *Megnyílt a nagybányaiak őszi tárlata* Ellenék (Kolozsvár) 1921. nov. 1.

x x x: *Őszi tárlat Baia-Marén (Nagybányán)* Szamos (Szatmár) 1921. nov. 10.

Krizsán P. Pál: *Jubiláris tárlat Nagybányán* Napkelet 1921. II. évf. 22. sz.

x x x: *A téli tárlat Nagybánya és Vidéke* 1922. dec. 17.

Kertész Mihály: *Téli tárlat Nagybányán* Keleti Újság 1922. dec. 19.

x x x: *A modernek első nemzetközi kiállítása Bécsben* Keleti Újság 1924. szept. 25.

x x x: *Képkiallítás Nagybánya és Vidéke* 1925. ápr. 26.

x x x: *Két műtermi bemutató Nagybánya* 1925. ápr. 26.

x x x: *Képkiallítások Nagybányán* Brassói Lapok 1925. máj. 1.

x x x: *Ferenczy Noémi és Ferenczy Béni kiállítása a budapesti Nemzeti Szalonban* Keleti Újság 1925. szept. 20.

Szokolay Béla: *Budapesti szezonnyitó kiállítások* Pásztortűz (Kolozsvár) 1925. XI. évf. 23. sz.

x x x: *Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor képkiallítása* Hétfő Reggel (Kolozsvár) 1926. máj. 22.

x x x: *K. Ferenczy Noémi képzőművész és Ziffer Sándor festőművész kiállítása az Újságíróklubban* Keleti Újság 1926. máj. 23.

H.: *Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor képkiallítása az Újságíróklubban* Ellenék 1926. máj. 23.

x x x: *Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor képkiallítása* Ellenék 1926. máj. 26.

s. l. (Salamon László): *Ziffer Sándor és Ferenczy Noémi kiállítása Új Kelet* (Kolozsvár) 1926. máj. 26.

Dienes László: *Naturalista és metafizikus művészet* Keleti Újság 1926. máj. 27.

x x x: *Dienes László előadása Ferenczy Noémiről és Ziffer Sándorról* Keleti Újság 1926. máj. 29.

H. (Hunyady Sándor): *Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor kiállítása* Ellenék 1926. máj. 30.

N. Tessitori Nóra: *A chartres-i üvegfestmények igazsága* Ellenék 1926. máj. 30.

Tóth István: *K. Ferenczy Noémi és Ziffer Sándor képkiallítása Pásztortűz* 1926. XII. évf. 11. sz.

x x x: *Az egészséges művészeti élet szolgálatában...* Szamos 1926. nov. 7.

x x x: *Ferenczy Noémi a lipcsei nemzetközi kiállításon* Szamos 1927. ápr. 3.

m. r.: *Erdélyi „Harangvirágok” csilingelnek Norvégiában* Keleti Újság 1927. jún. 26.

Balla Béla: *Képkiallítás a festőiskolában* Nagybánya és Vidéke 1928. jan. 1.

Szentimrei Jenő: *Nagybányai tanulságok* Ellenék 1928. júl. 29.

x x x: *Új erőforrása nyílt a nagybányai festőművészetnek* Szamos 1928. aug. 12.

x x x: *A képkiallítás Nagybánya és Vidéke* 1928. aug. 19.

K. L. (Kőmíves Lajos): *Az új Nagybánya* Keleti Újság 1928. aug. 19.

x x x: *A nagybányai festőkolónián élénk az élet* Szamos 1928. aug. 29.

Erdélyi Lexikon — Szerkesztette dr. Osvát Kálmán Nagyvárad 1928. — *Ferenczy Noémi* címszó (a művész önárcképével)

x x x: *Egy erdélyi művész nagy sikere Berlinben* Brassói Lapok 1929. febr. 11.

Kőmíves Lajos: *A politika megzavarta Nagybánya csöndes művészi életét* Keleti Újság 1929. márc. 3.

Tabéry Géza: *Nagybánya Erdélyi Helikon* (Kolozsvár) 1929. II. évf. 9. sz.

Dr. Ártinger Imre: *A megújított gobelin* Brassói Lapok 1934. márc. 11.

Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly* Bpest., é. n. (1934).

Méliusz József: *Dési Huber István* Független Újság (Kolozsvár) 1936. aug. 1—15., III. évf. 31—32. sz.

Látó Anna: *Nagybányától a világhírig* Brassói Lapok 1937. nov. 7.

x x x: *Tasnádi Nagy András megnyitotta a Művészeti Hetek alkalmából rendezett kiállításokat* Keleti Újság 1942. máj. 12.

Réti István: *A nagybányai művésztelep* Bpest., 1954.

Cseh Miklós: *Ferenczy Noémi* Bpest., 1963.

E. Szabó Ilona: *A máramarosi művészet* Utunk (Kolozsvár) 1966. XXI. évf. 37. sz. szept. 16.

Benamy Sándor: *A XX. században éltem* Bpest., 1966.

x x x: *Ferenczy Noémi Bányavidéki Fáklya* 1968. jún. 1.

Murádin Jenő: *A gobelin nyelvén* Igazság (Kolozsvár) 1970. aug. 16.

Murádin Jenő: *Collegium Artificum Transsylvanicorum — Az erdélyi képzőművészet két háború közti történetéből* Művészet (Budapest) 1971. XII. évf. 3. sz.

Köblös Elek: *Emlékeimből* Korunk (Kolozsvár) 1971. XXX. évf. 8. sz.

Prezente artistice la Baia Mare 1896—1971 (A nagybányai művésztelep alapítása 75. évfordulóján rendezett jubiléus kiállítás katalógusa)

Murádin Jenő: *Rözezhordó három arca* Utunk évkönyv 1972.

Borghida István: *Ferenczy Noémi, a felejthetetlen* Utunk 1973. XXVIII. évf. 36—37. sz.

M. J. (Murádin Jenő): *Két portré a kétszázból* Igazság 1974. máj. 7.

Kacsó Sándor: *Fogy a virág, gyűl az iszap — Önéletrajzi visszaemlékezések* Bukarest, 1974.



HARASZTINÉ Dr. TAKÁCS MARIANNA: „SPANYOL ÉLETKÉPFESTÉSZET A XVII. SZÁZADBAN”  
CÍMŰ DOKTORI DISSZERTÁCIÓJÁRÓL

TOLNAI GÁBOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Mentséggel kell kezdenem. Nem vagyok művészet-történész. Bár az is igaz, hogy irodalomtörténeti kutatásaim során sohasem korlátoztam érdeklődésemet az irodalomra, figyelemmel voltam az alkotó tevékenységek minden területére, hogy ezáltal világosabb kép bontakozzék ki számomra az irodalmi művekről. Így tehát felesleges szócséplés lehetne a mentegetőzés? De egyébről is szót kell ejtenem. Igazában nem vagyok a hispániai irodalomnak sem — legalábbis a XVII. századnak — szakavatott kutatója. Értője egyetlen spanyol költő-író személyiségnek mondhatom magamat. Federico García Lorcaénak, s vele összefüggésben kortársainak, valamint az öt megelőző nemzedék íróinak, költőinek, az úgynevezett „1898-asoknak”. A régi hispániai irodalomban csak eligazodom; ezt is García Lorca-kutatásaimnak köszönöm, mivel az ő életműve valóságos szintézise hazája múltbeli műveltségének, a műköltészetnek szintúgy, mint a népinek, a középkori irodalomnak ugyanúgy, miként — az „arany század”-nak, a „siglo de oro”-nak, valamint a Lorcát megelőző nemzedék nagyjainak, Antonio Machadónak és Juan Ramón Jiménez alkotásának. Egyébként is azt vallom, hogy Spanyolország az a nyugat-európai ország — nyilván izoláltságával is összefügg —, ahol a tradíció egészének olyan elevenen élő, s ható ereje van, mint egyetlen nyugati nép műveltségében sem. Visszatérve a magam mentségéhez: az elmondottak nyomán nem várható tőlem szakszerű művészet-történeti véleményalkotás. Szavaim a műveltség egészéből igyekeznek megközelíteni a vita tárgyát képező disszertáció eredményeit; kérdésfelvetéseim jórészt általános, elvi természetű megjegyzések lesznek, amelyek a képzőművészetre, szorosabb értelemben az életképfestészetre is vonatkoznak.

Mindenekelőtt szólni szeretnék a témaválasztásról. A hazai művészettörténeti kutatásnak — ugyanúgy, mint irodalomtörténeteinknek a világirodalom tanulmányozása — feladatai közé tartozik más népek művészetének nemcsak a hazaival történő összehasonlítása, hanem egyéb, feltáratlan kérdéseinek vizsgálata is. Harasztiné Takács Marianna azon művészettörténeteink sorába tartozik, akik a magyar emlékek elemzése mellett a külföldinek, mégpedig a spanyol művészetnek elismert szakembere. Immáron tíz esztendeje rendszeresen foglalkozik disszertációjának témájával, s publikációkat adott közre magyarul, angolul, franciául, olaszul és németül. Publikációi mellett a hazai gyűjteményekben őrzött és külföldről kölcsön kapott alkotásokból kiállítást is rendezett a Szépművészeti Múzeumban *Spanyol mesterek* címen, katalógussal és bevezető tanulmánnyal. Takács Marianna spanyol művészet iránti érdeklődésén túl, külön kiemelendő disszertációjának konkrét témaválasztása. A spanyol életképfestészet a 17. században ugyanis a művészet-történeti kutatásnak szinte terra incognitája volt; sem a század óriásainak, sem a kisebbeknek ilyen jellegű alkotásaival alig-alig foglalkoztak. Úgyhogy — hadd bocsássam előre — az előttünk levő mű a nemzetközi művészettörténeti kutatásnak jelentős nyeresége. Éppen ezért — ezt is előrebocsátom — magyar nyelvű kiadása mellett angol kiadását is szükségesnek tartom.

A vita tárgyát képező műfajmonográfia két kötetből

áll. Az első a voltaképpeni monográfia, a második pedig a műfajba vágó anyag katalógusa, valamint az irodalom bibliográfiája. A kétkötetes munkát százötven illusztráció teszi teljessé. A disszertációt bevezetés és hét fejezet teszi ki. A bevezetés — maga több, mint hatvan oldal — nemcsak terjedelemben, mondanivalójával is túllépi a szokványos bevezetések kereteit. Felveti benne a mű egészének fő kérdéseit, s ezek sorában középponti helyet foglal el az a fontos alaptétel, hogy a spanyol nemzeti festészet — a szerző szavai — „az Új Világba irányuló utazások folytán, sőt az Itáliába, Flandriába útrakelöktől is erősen látogatott Sevilleben alakul ki”. (12. l.) Majd a kérdést részletesen elemezve írja: „A 16. század végén az „Indiakkal” kialakult élénk kereskedelem, az ezüstflotta kikötőjét vonzóvá tették idegen festők, kézművesek, kereskedők számára is. Ide tértek vissza a tengerentúlon meggazdagodott spanyolok is.” (14. l.) Majd ezt követően: „Másfajta, az udvari művészettől eltérő alkotásokat igényelt az Új Világba irányuló képelexport is, melynek kiindulópontja éppen Sevilla.” (15. l.) Szól arról, hogy a nagy kereskedelmi és pénzforgalommal, kül- és belföldi tőkével rendelkező sevillaiak, valamint a letelepedett idegenek az udvari művészettől eltérő műveltségi érdeklődéseké válnak, s kialakul itt egy új művészet-pártoló réteg, amely az európai fejlődéshez, a mindennapi élet ábrázolása felé fordul; a talaj alkalmassá válik „a spanyol nemzeti-realista képzőművészet létrejöttéhez.” (16–17. l.) Beszél a továbbiakban a híres sevillai vásárról, ahol a gyarmatokra kerülő művek jelentős részét árusították, a festményekről, amelyek a mindennapi élet tárgyait tanulmányozzák, a népi típusok ábrázolásáról, az égi események mindennapivá sorolásáról, valamint arról, hogy az arcképfestészet is a valóságábrázolás útjára vezet a festészetet. (19., 20., 21. l.) Elemzés tárgyává teszi — egyebek mellett — a XVI. és XVII. századi Sevilla intellektuális központjait — ezekből is levonva képzőművészeti következtetéseket —, ahol művészek, tudósok, teológusok, s írók is találkoztak és gondolkozásuk kicserélődve, egymást termékenyítette. Öröndetesen tartom, hogy a szerző kutatásai során, a legkülönbözőbb, nagy forrásanyag sorában felhasználja, s a festészettel konfrontálja az egykorú spanyol irodalmat. De nemcsak felhasználja, ilyen helyes következtetésre is jut: „A helyi igényt a realizmusra az 1600-as évek idején egyre-másra megjelenő pikareszk regények, novellák, a színjátékokba beleszőtt világi-parlagi jelenetek is táplálták.” (38. l.) A fejezet végén pedig: „...ahogyan a világi téma elsősorban az andalúziai irodalomban alakult ki és terjedt el, úgy a spanyol életkép legjellegzetesebb példányaival, korszaknyitó műveivel is a sevillai festészetben találkozunk.” (44–45. l.)

A disszertáció bevezetésében felvázolt fő kérdésekről nem szólva, a kiemelt alaptételről is most már csupán annyit, hogy az életképfestészet genezisének Sevillebe történő lokalizálása biztos megalapozása Takács Marianna művének. Ez a megalapozás egyúttal marxista igényt is jelez, ami annál öröndetesebb, mivel a spanyol műveltségnek — gondolom, ezen belül a képzőművészetnek sem — nincs néhányánál több marxista elemzője. A nagy többségük ezeknek is — természetszerűen — Hispánián



kívül dolgozik. Hiszen az egész hispanisztikának a legfőbb központjai 1939 óta jórészt külföldön vannak; az irodalom terén, s ezzel együtt a műveltség egyéb területein is: az USA-ban, főként a Columbia egyetemen, Latin-Amerikában, Párizsban, Bordeaux-ban és — bármennyire meglepően hangzik — Budapesten. Az eddigiek nyomán, a bevezető tanulmány kapcsán szeretnék egy-két problémát felvetni.

1. A szerző a realizmus kibontakozását fogja egybe az életképfestéstől fokozatos terjedésével. A mondottak nyomán természetesnek tartanók, hogy a realizmus terminusában ismeretelméleti kategóriát ért, s nem stílusfogalmat. A valóság azonban az, hogy a realizmus kategória e kitérő munkában nem használtatik következetesen. A III. fejezetben ugyanis találkozunk ilyen fogalmazással: „... a fiatal művész 1603-ban tett tanúvallomása — mintegy 'ars poetica'-ként is felfogható — az életképfestést, sőt talán a mai értelemben vett realizmus kialakulása szempontjából is figyelemre méltóan fogalmazza meg.” (127., 128. l.) Idézhetnék a realizmus kategóriájával kapcsolatban más hasonlóan ellentmondásos mondatokat. Mit jelent a „mai értelemben vett realizmus”? Röviden: a fogalom pontos és következetes véghezvitelét várjuk a disszertáció végleges fogalmazásában.

2. Már a bevezetésben olvasható ilyen szöveg — majd a későbbiek során is hasonlóak —, a spanyol „nemzeti festészet sajátos arcúlatá...” (12. l.) A megfogalmazás jogos, azonban értelmezésével — mi a spanyol festészet „sajátos arcúlatá”? — a szerző műve egészében adós marad. Nem egyszerű a felelet. Annál nehezebb, mivel a választást megkísérelték a spanyol nemzeti sajátosságok magyarázására az egykori hispániai helyzet valóságának felismerői, s útkeresői, az úgynevezett 1898-as nemzedéknek olyan kiemelkedő tagjai, mint Miguel de Unamuno és Salvador de Madariaga; történetietlen, elvont, idealista szemlélettel, miként — a magyar nemzeti sajátosságokat — Prohászka Lajos *A vándor és bujdosó* című könyvében. Ismétlem, a választadás nem egyszerű, de a nemzeti tudat kibontakozásával, s annak fejlődésével és hanyatlásával, az állam szerkezetének, valamint az osztályok viszonylataival és az egész problematikának történetileg megragadott, állandó változásainak elemzésével megragadható. Most azonban csupán jelezni óhajtom e kérdést, a disszertáció más fejezeteivel kapcsolatban még visszatérek rá. Egyelőre haladjunk tovább.

A mű egymást követő fejezeteiben a bevezetés nyomán a kérdések széles ívben konkretizálódnak. Az első fejezetben az életképfestészet kialakulásának feltételeiről ír Európa különböző országaiban. Elemzi a németalföldi helyzetet, ahol már a XV. században megjelennek a megrendelők között a polgárok, a kereskedők és az iparosok, s „a festészet — a szerző szavai — leszáll az égi szférákból a mindennapok szintjére”. (67. l.) Körképet ad az egykorú európai festészetéről, de sohasem a koncepciótól függetlenül, hanem párhuzamba hozva a spanyol fejlődéssel. E fejezetben is érvényesül Takács Marianna művének komplexitásra törekvő tulajdonsága; az egykorú irodalom alkotásait is szemléli, például a világiasuló német festészetet párhuzamba hozza az egykorú vallásos színdarabokkal, s helyesen összefüggést fedez fel közöttük. A második és a harmadik fejezetben az olaszországi festészettel foglalkozik, előbb a XVI. század derekának észak-itáliai alkotásaival, majd a század második felének Rómában kialakuló életképeivel. Művek és alkotó személyiségek egyaránt vizsgálat tárgyát képezik, nem másként elméleti munkák és egyes itáliai művészek spanyolföldi népszerűsége, valamint hatása, legmagasabb szintre Caravaggioé, aki a legfőbb mintaképpé válik a tanulmányozás tárgyát képező műfaj tekintetében a hispániai festészetben is. Az olasz — szorosabban véve — a velencei jelenségek elemzésekor még a magyar irodalomtörténész számára is szolgál meglepetéssel Takács Marianna. Bethlen Miklós önéletrajzával foglalkozva, immáron több mint három évtizeddel ezelőtt, magam is felfigyeltem az emlékiró ábrázolásmódjának néhány németalföldi festővel való összefüggéseire. Itt újabb, érdekes — ilyen természetű — megfigyeléssel találkozunk: „1665-ben járt Bethlen Miklós Velencében, a kép, melyet a városról rajzol, akár egy

Pozzoserrato vagy inkább egy Vrancx életkép 'programja' lehetne: — Az ő farsangi sok ezer maszkarájok, bolondságok — írja Bethlen az *Önéletrajzában* —, mely álorcák alatt mind országos titkos jó és gonosz dolgok, mind privátus embereknek, úr, pap, barát és község szörnyű paráznaságai mennek végbe...” (101. l.)

Az alapkérdéseket tárgyaló bevezető tanulmány, majd a külföldi előzményeket, Hispánia festészetére befolyást gyakorló példaadások egy cél irányába haladó vizsgálata nyomán következik négy terjedelmes fejezetben a disszertáció voltaképpeni főanyaga a XVII. századi spanyol életképfestészet analízise. E kor nem más, mint a hispan „siglo de oro”, a spanyol arany század. Ez az időszak a spanyol műveltség XVI—XVII. századi fénykora, melynek időbeli kiterjedésével kapcsolatban különböző nézetekkel találkozunk a tudományos irodalomban. Vannak, akik az 1500 és 1680 közötti időszakot tekintik annak; mások egy kerek száz esztendő: 1550-től 1650-ig; de van olyan nézet is, amely a spanyol reneszánsz és barokk, egymástól nehezen elválasztható jelenségeit egységbe fogva, az egész XVI. és XVII. századot érti rajta, s többes számban *siglos de oro*t, *arany századokat* emleget. Magam úgy vélekedem, hogy az arany század a spanyol világhatalom kialakulását követő virágkorral — tehát a XVI. század második felével — veszi kezdetét és lezárul az ezt követő hatalmi hanyatlás idején még világirodalmi szinten alkotó P. Calderón de la Barca életművével, a művészetben a vele kortárs Bartolomé Estéban Murillóval, az 1680-as évek elejével. (A *siglo de oro* időkereteinek különböző elhatárolásához l. Horányi Mátyás összefoglalását: Világirodalmi Lexikon, I. kötet. 424. l.)

A disszertáció szerzője elvileg nem foglalkozik ezzel a problémával, de nem is feladata. Ennek ellenére, műve az arany század nagy festészetének egyik alig vizsgált műfaját elemezve, bőségesen hozzájárul e korszak egészének jobb megértéséhez. Igaz, művének címe a XVII. századra utal csupán. Igaz az is, hogy a XVII. század előtt Spanyolországban — Németalföldtől és Itáliától eltérően — csak elszigetelt jelei vannak a világi ábrázolás iránti érdeklődésnek. De ugyanakkor helyesen tárgyalja a nagy kivételt, a candiai születésű, s a XVI. század utolsó negyedében Toledóban letelepülő El Greco művét. Helytálló ez a tárgyalás, hiszen az ő alkotása idegen származása ellenére része a XVI. század utolsó negyede és a XVII. század eleji hispániai műveltségnek, szemlélete és kifejezőmódja párhuzamos az egykorú spanyol irodalommal. Nem tárgyalása hasonló lenne — hadd illusztráljak XVI. századi magyar példával —, mintha az ekkori magyar prózaírás olyan nagy alakját, mint Heltai Gáspárt kiiktatnók irodalmunkból, mivel anyanyelve német volt, s csak férfikorában tanult meg azon a nyelven, amelyen majd az egykorú Magyarország fő kérdéseit magas művészi szinten kifejezte. Csupán kérdésként vetem fel: — Nem lenne-e helyesebb a disszertáció címét ekként módosítani, *A spanyol arany század életképfestésze?* — Nem lenne ez szerénytelenség, hiszen — mint mondtam — a véleményem szerinti valóságos *siglo de oro* időszakát tárgyalja a mű, El Grecótól Murillóig.

Újra mondom, a hispanisztika egy eleddigi nagy hiányosságát pótolja ez a mű, a sok hiányosság közül egy lényegeset. A hispanisztika hiányosságait mi sem jellemzi jobban, mint az az egy példa, hogy nemcsak a spanyol műveltségnek, hanem az egyetemes kultúra egészének egyik legfényesebb korszakáról, az arany századról nincsen modern monográfia. Egyetlen igényes, de ma már elavult mű 1929-ben jelent meg: L. Pfandl munkája, az *Introducción al siglo de oro*. E körülményre megy vissza, hogy Takács Marianna disszertációjának van néhány megoldatlan történeti, elvi, elméleti kérdése, amelyeknek elemzésére egyedül nem is vállalkozhatott.

Hátalevő mondandóim során mellőzöm — nem lévén szakember a területen — az életképfestészet művészet-történeti elemzésének értékelését; gondolom, elvégzik ezt a feladatot a művészettörténész opposonensek, hanem néhány általános problémát vetek fel, amellyel talán elősegíthetem a disszertáció némely megoldatlan kérdésének továbbgondolását.



1. Bevezető mondataimban szóba került már, hogy — Spanyolország az a nyugat-európai ország, ahol a tradíció egészének olyan elevenen élő, s ható ereje van, mint egyetlen nyugati nép műveltségében sem. — Miért emlitem ezt újfólag? Takács Marianna, mint már mondtuk — rendkívüli alapossággal, hatalmas forrásanyagra támaszkodva elemzi, tárgyalja a XVII. századi spanyol életképfestészet külföldi és hazai közvetlen előzményeit, azonban csak utalásokat tesz a hispániai középkorra. Persze, hogy van-e összefüggés, azt szakmai hiányságaim miatt nem állítom. Azonban feltételezem, hogy igen. Feltételezésemet a *siglo de oro* irodalma támogatja, amelyet elszakíthatatlan szálak fűznek a reneszánszot megelőző századokhoz is. A művészet és az irodalom arany századbeli párhuzamosságát a maga komplex módszerével éppen a szerző is oly sok alkalommal bizonyítja, s alig tételezem fel, hogy e tekintetben ne lenne párhuzamosság. Ha feltételezésem helytálló, az esetben néhány lapnyi elemzést megérdemelne ez a kérdés is.

2. Az az időszak, amelyben a vita tárgyát képező munka anyaga elhelyezkedik, stílusterminussal élve a spanyol későreneszánsz manierizmusnak és a barokknak a fénykora. Olyan stíluskorszakoké, amelyek — utaltunk már rá — nehezen különíthetők el; Hispániában nemcsak a későreneszánsz manierizmus, hanem a reneszánsz egésze és a barokk fénykora maga is összemosódik. Összemosódik, ellentmondásokkal telített, más nyugati országokétól sok tekintetben eltérő sajátosságokat mutat. Mindez persze elválaszthatatlanul függ össze a centralizált spanyol állam létrejöttével, a társadalmi fejlődésnek Amerika felfedezése után bekövetkezett alakulásával, torzulásaival, de ugyanakkor egy különös nemzeti tudat kialakulásával, ami hosszú századokon át meghatározója, jellemzője lesz annak, amit tudományos elemzés nélkül is úgy szoktunk nevezni: „sajátosan spanyol”. Vegyük sorra — ha csak vázlatosan, utalásszerűen is — ezeket a kérdéseket.

3. Mindenekelőtt: miként határozza meg, milyen módon szabják meg a műveltség alakulását a spanyol politikai helyzet, s ezzel együtt a társadalom képeinek viszonylatai, alakulása? — Hispániában korán indul el a polgári fejlődés. Korán létrejöttek a városok, amelyek akkor is bázisai lettek a polgári fejlődésnek, ha létrejöttek az arabok elleni harcra erődökként épültek. De fokozatosan — bár a politikai életben szerepük jelentéktelen volt — önkormányzattal bíró városokká lettek. A városok hatalomra nem juthatnak, de a XIV—XV. században nagymértékben megerősödnek, városzövetségeket (hermandadokat) hoznak létre és a feudális urak ellen támogatják a központi hatalom létrejöttét együtt a kis- és középnemességgel. 1479-ben — közismert tény — bekövetkezik a spanyol királyságok egyesítése. V. Ferdinánd erős központi hatalomra tesz szert, még pedig támaszkodva a kismenésre és a városokra, de nem kis mértékben a rendkívüli hatalommal rendelkező egyházra, amely a királyságok egyesítését követő esztendőben (1480-ban) bevezeti az inkvizíciót. Az inkvizícióról többnyire efféléket szoktunk olvasni: — ... kezdetben a mohamedánokat, zsidókat... és az eretnekeket, majd egyre inkább a királyi hatalom eretnekek nyilvánított politikai ellenfeleit sújtotta. — Arról alig szokott szó esni, hogy az inkvizíció, s annak légköre kihatott a műveltség további alakulására, hiszen a királyság egyesítését megelőző időben — csak az utolsó két évszázadra utalva — már kiemelkedő spanyol műveltségnek, irodalomnak és reneszánsz tudományosságnak vagyunk tanúi, ami sajátosságaival sok szempontból előzménye az arany század műveltségének, de nem egy vonása nem volt összeegyeztethető a királyi abszolutizmussal, az egyházi ideológiával és a kettő egységét támogató inkvizícióval. Néhány példát említve: a 14. században alkot a főpapi rangú lírikus Juan Ruiz de Hita, aki a népi, a realista költészetnek, azon belül az úgynevezett kopé műfajnak az előfutára. Tőle származik a *Libro de Buen Amor* (A jó szerelem könyve), ami — furcsa ellentmondás — vallásos és pajzán versek gyűjteménye. Ebben az időszakban már kialakult a nép körében — az eredetileg nemesi gyökerű — a spanyol költészet egyik legnagyobb

alkotása a *Romancero*, amelynek hatása egészen századunkig folyamatos; versformája máig nemzeti versformája a spanyoloknak, s rendkívüli hatással volt az arany század drámájának kialakulására is. A XV. század végén látnak napvilágot az első lovagregények, s ugyancsak a század végén jelent meg az első drámai formában leletkezett mű, egy vén kerítőnőről szóló, *La Celestina*. És nem lehet említés nélkül — hisz mindenütt a nemzeti nyelvet igénylő reneszánsz terméke — szintén e század végén —, amikor Magyarországon Ady-versek szavaival még „Latin ütemben szállt a dal, Nem magyarul, sose magyarul” — elkészült a nyelvnek, a castellanoknak első grammatikái és szótári leltározása, egy Ferrarában Janus Pannoniusszal együtt tanult spanyol gondozásában.

Mindazok, amiket az utóbbiakban előadtam, azt a célt szolgálták, hogy bemutassam: a hispániai reneszánsz — de már a prereneszánsz is — az egykorú társadalmi és politikai viszonyoknak megfelelő, sajátos vonásokat magába foglaló és jövő felé mutató alkotásokat hoz létre. Az elmondottakhoz hadd fűzzem hozzá, hogy a spanyol állam létrejöttével, az inkvizíció bevezetésével — de az Új Világból beáramló értékek sem hagyhatók ki a helyzet-jellemzésből — a társadalmi fejlődés megtorpan, elakad, s fokozatosan a műveltség jellege átfőrmálódik, bekövetkezik a későreneszánsz manierizmus rendkívül ellentmondásos, de nagy alkotásokat létrehozó periódusa, az arany század kezdete. Egyetlen messzematutó példát említve a légkör súlyosbodására: az 1540-ben elhunyt nagy spanyol gondolkodó, a spanyol Erasmusz Luis Vives antiskolasztikus tanításai miatt emigrációba kényszerül. — A hatások és befolyások különös példája — ugyanez a Vives főként a növevelésről vallott nézeteivel egyaránt hatással volt a magyar Pázmány Péterre és Szenci Molnár Albertre.

4. A disszertáció tematikáját messze megelőző korszakra történt utalásokat nem csupán azért tettem, hogy jelezsem a felvázoltakkal a XIV—XV. század irodalmának tudományosságának az arany századra is kiható vonásait, s ezzel feltételezve az egykorú művészetnek — elképzelhető — hasonló összefüggéseit. Tettem ezt azért is, hogy ráterhessek arra — általános európai jelenség ez, úgy vélem —, hogy a reneszánsz idején kialakulni kezdő műveltségi sajátosságok — ezzel összefonódva a nemzeti sajátosságok — miként érne ki a későreneszánsz manierizmus idején, a spanyol fejlődésben a reneszánsztól, illetőleg a későreneszánsz manierizmustól nehezen elkülöníthető barokkban. Nem szólok most a „patria”, nemzeti nyelveken a „haza”, a „Vaterland”, spanyolul a „país” kifejezésnek a szűkebb értelemben vett szülőhelyről a szélesebb értelemben vett szülőhelyre, a hazára, az országra történő kiterjedéséről, ami ugyanebben az időben következik be. Írtam erről részletesen már más alkalommal. (Molnár Albert személyisége, Irodalomtörténet, 1974. 4. sz.) További vázlatos mondandóimat a hispániai helyzetre, a műveltségre, az ekkor kialakuló nemzeti sajátosságokra szeretném összpontosítani. Takács Marianna kitűnő elemzéssel vizsgálja az életképfestészet kialakulását, a realizmus kibontakozását, azon belül a népi figurák megjelenését. Hadd mondjam most, hogy a valóság realiztikus megjelenése a spanyol irodalomban nem új jelenség — mint láttuk —, felfedezhető a reneszánsz idején, mégpedig együtt az irracionálissal, a misztikussal. Mint ahogy a 16. század második felétől a későreneszánsz manierizmusban és a barokkban is együtt jelentkezik azonos szerzők műveiben a mindennapi élet és a „földöntúli”, a világi téma és a nem világi. A legklasszikusabb példára, Góngoráéra szeretnék utalni — aki jellegzetes személyisége a reneszánszból a barokkba való átmenetnek —, akinek műveiben találkoznak olaszos mintájú, mitológiai utalású alkotásokkal ugyanúgy, mint a pappá szentelt, de „nem egyházi emberhez méltóan” élő férfinál egyszerű embereket bemutató költeményekkel, népies hangvételű játékos, csipkelődő latrillákkal és románcokkal. A látszat és a valóság ellentéte szövi át alkotásait, a valóság és az illúzió. Az utóbbi vonását pontosan jellemzi róla készült esszéjében, a kiváló XX. századi költő Pedro Salinas „exaltación de la realidad”-nak nevezve. García Lorca pedig — aki példaképei közé



sorolta Góngorát — lelkesedve fedezi fel művében a népi elemeket. Góngora persze csak egy példa. Ugyanez a kettősség, ugyanez az ellentmondás fedezhető fel a kor többi írójánál, költőjénél, Quevedónál, Cervantesnél, Lope de Vegánál, Tirso de Molinánál, Calderónnál és a többieknél. A spanyol klasszikus drámának e kettősségét — a képzőművészetre is fényt derítő — irodalomtudományi mű tárgyalja, José Antonio Maravall közel kétszáz lapos munkája a barokk társadalom színházáról és irodalmával kapcsolatban (*Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.) és Noël Salomon csaknem ezeroldalas monográfiája a paraszt témáról a Lope de Vega korának színjátékában (*Recherches sur le thème au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965.). Ehhez még csak annyit, hogy e népi elemek szükségszerűen nemesi szemmel látott népi figurák kivétel nélkül. Az irodalomra utaltam, de — Takács Marianna disszertációja maga is bő anyagot szolgáltat erre — jelen van a festészetben is, El Grecótól Murillóig, ha a munka műfaj történeti jellegénél fogva, az egyikre, a valóságábrázolásra helyezi is a hangsúlyt, nem figyelve fel az ellenpólussal való kor meghatározó egységére.

Az elmondottak összefoglalásul: tehát a reálisnak és az irreálisnak, a misztikusnak és a népinek párhuzamos jelenléte felfedezhető a spanyol műveltségben már a XIV—XV. században, ami az arany század idején világ-irodalmi, s művészeti remekekben érik teljessé. Mégis nagy eltérés, különbség fedezhető fel a kettő között. Az előbbi korban — hiszen a polgárság hatalomra nem jutott, de erőteljesen — valamelyes harmóniát képezett e kettősség. Az utóbbiban — az Amerika felfedezése utáni, inkvizícióval támogatott, megtorpant társadalmi fejlődésű, de világhatalommá vált Spanyolországban — az ellentét mind feszültebbé válik, a feszültség növeli a szenvedélyt és a szenvedést, az alkotó személyiségek összeszorított fogakkal teremtik meg műveiket, remekleik diszharmonióval telítettek. E kettősségből eredő diszharmonia alapvető sajátossága lesz az arany század műveltségének, s az ekkor kialakuló nemzeti sajátosságoknak. Persze a nemzeti sajátosságok a társa-

dalmi, a történeti és vele együtt a műveltség fejlődésének során módosulnak, változnak. A spanyol nagyhatalom hanyatlása nyomán az illúzió, a fikció lesz úrrá Hispániában, az egymást követő időkben a fokozódó hanyatlás során a nagyhatalmi illúzió. A műveltség egyes ágai is csak elvétve hoznak létre — törvényszerűen bekövetkező periódusokban — jelentős alkotásokat. A feloldódás — nem véletlenül — az utolsó tengerentúli gyarmat, Kuba elvesztésének dátumáról 98-ról elnevezett nemzedék valóságra ébredő nemzedékénél fog bekövetkezni, teljes módosulás García Lorcanál és kortársainál érik ki. És az sem véletlen, hogy a 98-asok közé tartozó Miguel de Unamuno kitűnő Cervantes monográfiájában Don Quijotében és Sancho Panzában, kettejük ellentétében, ellenpárjában, diszharmoniójában, s annak egységében látja a spanyol nemzeti sajátosságok alapvonásait. Ha a tétel a fejlődés egészét nem is fedi, az arany századra minden körülmények között vonatkozatható. A XIV—XV. században kialakulni kezdő, s az arany században kiteljesedő spanyol műveltség fővonásainak — külön tanulmányt igénylő —, nemzeti sajátosságainak valóban Cervantes remekművében megformált két hős szinte az összefoglalója, kifejezi mindazt, ami a költők, az írók és a művészek világát, alkotásait, de az egész életet fő vonásaiban átjárja.

A felsorakoztatott gondolatok — amelyek jórészt Takács Marianna műve inspirálására jöttek létre — nem érintik a disszertáció kiemelkedő értékeit. Örülök, hogyha az elmondottak közül a mű véglegesítésekor a szerző egyet és más fel tudna használni. Munkája azonban mai formájában is nemzetközi színvonalú munka; úttörő műfaj történeti témájával, komplex módszerével, nagy forrásanyagával, marxista igényével teljes mértékben megüti azt a követelményt, amit a tudományok doktora fokozat odaítélésekor a törvény elébünk ír.

Javasolom a bírálóbizottságnak, tegyen olyan javaslatot a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Takács Marianna részére ítélje oda a *művészettörténeti tudományok doktora* fokozatot.

## VAYER LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Harasztiné Takács Marianna doktori disszertációként benyújtott és ez alkalommal disputára kerülő valóban impozáns opusza elsősorban témaválasztásával kelti fel a hazai művészettörténet-tudomány szakmai figyelmét. A magunk részéről évek során nemegyszer tettük szavá azt a sajnálatos hiányosságot, amely az egyetemes művészettörténettel foglalkozó kutatásunk monografikus publikációinak területén mutatkozik. Egy-egy mesterről — pláne ha magyar földön is munkálkodott — még csak akad életmű-monográfiára vállalkozó kolléga, ámde korszakról, és különösképpen műfajról már nemigen. Nem kívánjuk hát önmagunkat ismétetni, csak utalunk régebbi disszertációs viták vagy akadémiai ülészek alkalmával mondottainkra. Arról sem óhajtunk újra meg újra szólni, hogy éppen a monografikus alapanyagú, ámde egyben szintetikus szempontú feldolgozások mennyire hasznosnak bizonyulnának az érdemes részletkutatások magasabb szintre emelésének és ugyancsak egyben mélyebb rétegbe hatolásának metodikus aspektusából — ha erre módunk nyílt, úgy a közelmúltban többször is rámutattunk erre a szakmai közügyre. Éppen ezért kell mindenekelőtt megdicsérnünk a kandidátus vitézi rezolúcióját, amellyel egy műfaj-monográfia alapos anyaggyűjtésére, a teljes szakirodalom hiteles értékelésére, a műfaj egyetemes előzményeinek, egykorú hazai előfeltevéleinek és végre magának a XVII. századi spanyol életképfestészet fejlődési vonalának megrajzolására vállalkozott.

Harasztiné Takács Marianna eddigi pályaképét személyre véve úgy látjuk, hogy munkásságában ez érdemes vállalkozásának két jogos előfeltételét állapíthatjuk meg, két irányból is látjuk őt közeledni a hasonló nagy fel-

adatok indokolt elvállalása felé. Kandidátusi disszertációja építészettörténeti témájú volt, a XVI—XVII. századi magyarországi udvarházak és kastélyok emlékényagát dolgozta fel benne, komplex módszerrel, kultúrhistorikus szemlélettel, a sajátos építészettörténeti műfaj-monográfia példás realizációjával — letett tehát már annak idején egy monográfiát, méghozzá ugyancsak műfaj-monográfiát a szaktudomány hazai asztalára. Kandidátusunk másik útja a jelen disszertáció felé magával a szóban forgó materiálval kapcsolatos kisebb tanulmányok és közlemények publikációin keresztül vezetett. Még szinte egyetemi diplomázása idején jelentette meg a spanyol festészetéről szóló ismeretterjesztő könyvét, mintegy előre jelezvén kutatói érdeklődésének egyik és egyben későbbi pályájának döntő jelentőségű irányát. Mint a Szépművészeti Múzeum világhírű spanyol festménygyűjteményének nemzetközi szakirodalmi köztudatban méltán számon tartott hazai specialistája foglalkozott a felszabadulás óta a Múzeumba érkezett új szerzemények, a XV. századi mesterek képeinek stilisztikai és ikonográfiai kérdéskörével. Tíz esztendeje, hogy megrendezte — a leningrádi Ermitage, a drezdai Gemäldegalerie és a bécsi Kunsthistorisches Museum néhány remekművével egészítvén ki Régi Képtárunk saját anyagát — a spanyol mesterek emlékeztető kiállítását, kivételes áttekintést nyújtva a spanyol iskoláról. Majd utána kiadta a múzeum válogatott műveinek kis kötetét, tömör előszavában nemcsak a gyűjtemény történetéről, hanem a nemzeti festészet fejlődéséről is vázlatos képet rajzolva. Disszertációjának tematikájához legközelebb a Velázquez-bodegónok néhány problémájáról írott speciális stúdiumával érkezett el, amelyet a Szépművészeti Múzeum bulletinjében



publikált, továbbá abban a referátumában, amelyet a cinquecento második felének lombardiai életképfestészetéről a budapesti nemzetközi művészettörténeti kongresszuson tartott, és amelyet a kongresszusi aktákban tett közzé. Itt kell megemlítenünk azt is, hogy az európai életképfestészet fejlődését a XIV. sz.-tól a XIX. századig bemutató és immár vagy húsz esztendeje rendezett kiállítás szervezésével tanúságot tett a jelen értekezésében tárgyalt műfaj történetével kapcsolatos kutatásainak példás következetességű műveléséről.

Maga a disszertáció lényegében két részre oszlik. Az első a historikus rekonstrukció, a második a matéria katalógusa és a speciális irodalom bibliográfiája. A teljességre törekvő katalógus és a szükséges szelekciót valóra váltó bibliográfia már önmagában is úttörő előmunkát minden következő analitikus kutatás és későbbi szintetikus törekvés számára — ezt előre kellett bocsátanunk, hogy ráterhessünk opponensi munkánknak az értekezés első, a műfaj történeti tárgyalását tartalmazó részét megvitató végzésére. Ez a szövegrész is lényegében két részre oszlik. A bevezetés és az első három fejezet a történeti előzményekkel, művészeti előfeltételekkel foglalkozik és a XVII. századi spanyol életkép szituációjának az egyetemes és hazai összképbe való belehelyezését tartalmazza. A második három fejezet magának a XVII. századi spanyol életkép műfajának fejlődési folyamatát történeti teljességében rekonstruálja — meg kell mondanunk, ugyancsak elsőnek a tudománytörténetben.

Az akadémikus formulák szerint, a laudáció után következnek az oppozíció, — véleményünkben előbb néhány centrálisabb problémát vetünk fel, majd utóbb néhány részletre vonatkozó észrevételt fogunk tenni.

Mindenekelőtt még teljesebben tisztázottnak szeretnénk látni egy felette lényeges elméleti fogalomnak nemcsak terminológiai, hanem esztétikai, sőt katexochen művészettörténeti kategóriaként való alkalmazását, a szövegben történő gyakorlati használatát. Ez a fogalom nem más, mint maga a marxista esztétika központi kategóriája, a realizmus — *sit venia verbo*, „mint olyan”. Vonatkozó lexikonunk világosan fogalmazza címszavának lényegét — idézzük hát: „realistának nevezzük azokat a műalkotásokat, amelyek a társadalmi valóság elsőrendűen fontos, lényegi vonásait, fejlődési tendenciáit tükrözik vissza, s e visszatükrözéshez az adott kor társadalmi tudatának maximális lehetőségeit használják fel, ezen belül pedig a művészet legkorszerűbb formai vívmányainak birtokában vannak”. Már most úgy gondoljuk, hogy a disszertációban a tematikus és tartalmi mozzanatok minden mégoly széles körű és mélyreható taglalása mellett is ezek a „korszerű formai vívmányok” még több teret, részletesebb tárgyalást, és néhol talán még mélyebb elemzést is igényelnek. És pedig éppen avégett, hogy a szóban forgó műalkotásoknak az aktuális valóság egyetemes „fejlődési tendenciáival” adekvát realista művöltat még hathatósabban érzékeltethessük. A műfaj-monográfia ebben az esetben a tematikai aspektusból indul ki, és ez mindenképpen helyes és indokolt. Egy tematikus szempontú műfaj-monográfia azonban a dolog természeténél fogva mindig magában rejti az ikonográfiai részrehajlás kísérő veszélyeit, és minden ikonológiai behatolás mellett is a stílári kérdések analízisének viszonylagos háttérbe szorulását. Ez is mindenképpen érthető és magyarázható. De konkretizáljuk hát a problémát: az életkép műfajának ikonográfiai matériája, a közrendű ember köznapi életének egyszerű eseményei — mint erre szerzőnk a későközépkori és koranereszansz előtörténetet ismertetőn kiválóan rámutat —, ha nem is mint főtéma, hanem a kép előterének vagy háttérének szerény helyén mint melléktema, — tehát ez az ábrázolási anyag a tárgyalt korszakra már tartalmának lényegében készen érkezett. A XVI. és XVII. század polgárosult és világiasodott művészete azután Európaszerte a műfaj önállóságának teljes létjogosultságát hozta meg. Ez kétségtelenül döntő jelentőségű művészettörténeti tény: új önálló tematikus műfaj született. De a populáris figurák vulgáris szcénái mint az önálló műfaj tematikája — engedtettsék meg, hogy sommásan szimplifikáljunk — önmagában még nem meríti ki a realizmus

aktuális evolúciójának teljes művészeti tartalmát. A XVII. századi spanyol életképfestészet remekművei nemcsak a képek tematikája, hanem a képek kompozíciója, kolorizmusa, a figurák gesztikulációjának és mimikájának sajátossága, a szcénák struktúrájának újsága révén váltak a realizmus klasszikus opuszáivá. Szerzőnk mindezzel messzemenően tisztában van, és éppen ezért csupán arra kérjük, hogy tárgyalását — ott, ahol erre kínálkozó alkalmak nyílnak — terjessze ki a tematikus mozzanatok mellett még fokozottabban a formai motívumokra, a stílári kérdésekre. Ide tartozik még egy kérdésünk is, ez az egyes terminus technicusok, a „naturalista”, a „forradalmi”, a „népi” és nem utolsósorban a sajátosan „spanyol”, azaz nemzeti jelzők alkalmazására vonatkozik. A szövegben meglevőnél még tartózkodóbb és néhol talán még árnyaltabb felhasználás csak emelnie ezeknek a kifejezéseknek a szerzőtől célzott hatásfokát.

A következő mondanivalónk ugyancsak egy centrális problémát illet. Ez a manierizmus és a barokk stílus-korszakainak határterületén mozgó, inkább úgy mondanánk, hogy a későreneszansz és a korabarokk historialag, sőt kronológialag is egybeszővődő periódusait érintő stílusproblémák értékelése. Kétségtelen, hogy Caravaggio a manierisztikus korszak eklektikus — nemcsak itáliai, hanem európai — tendenciái után valóban — és ez itt és most nem szövirág — a forradalmat hozta meg újból nemcsak közvetlen, hanem közvetett követői révén is az egyetemes piktúrában. Ezt minden manapság divatozó deheroizáló szokás közepette is újra meg újra le kell szögeznünk — Caravaggio bizony hősosz volt a javából. — De — és ez felette lényeges dolog, — Caravaggio a festészetben éppúgy, mint néhány esztendő múltán Bernini a szobrászatban, a barokk stílus vitathatatlan úttörője volt. Persze a barokkot ebben a vonatkozásban nemcsak az 1600 körüli itáliai helyzetben, hanem a XVII. századi európai összképben, sőt az egész — lényegében a XVIII. század végéig tartó — művészettörténeti stílus-korszak művöltában kell interpretálnunk. Éppen ezért kérjük szerzőnket, hogy némiképpen enyhítse azokat a kifejezéseket, amelyek — idézem — a barokk „felszínes pompája, bonyolult kifejezőmódja, hatásvadászó nyugtalanlansága” címén marasztalják el azt a korszakot, amelynek a stílus teljes komplex értelmezése szerint maga Velázquez is a maga nemében utolérhetetlenül sajátos és egyéni reprezentánsa volt. — A barokk után még egy szó a manierizmusról, pontosabban a manierisztikus itáliai piktúra életkép-műfajban elért jelentős eredményeiről, különös tekintettel éppen a középitáliai, konkrétan toszkánai festészetre. Mert a művészetelmélet mégoly nagy tekintélyű egykori képviselőinek állásfoglalása ellenére a kortársi művészetgyakorlat még magában a klasszikus manierizmus kirepítő fészkeben, Firenzében, még hozzá a publikum művészeti ízlését diktáló granduca legszemélyesebb mecénásságának szentélyében, a Palazzo Vecchió-nak Giorgio Vasarától korszerűsített interieurjeinek egyik legegységesebb festői dekorációjában, Francesco de Medici studiólójában az életképek nagyszerű sorozatát hozta létre. Itt 1570-től 1572-ig Vincenzo Borghini programja alapján a természet elemeinek az emberi élet munkás tevékenysége útján értékesített energiáit szemléltető olyan kompozíciók keletkeztek — csupán néhány példát említünk, így Cavalori gyapjúfonodáját, Butteri üvegutóját, Barbieri ötvösműhelyét, Poppi bronzöntődjét — amelyek minden kozmikus összasspektus mellett is, a munkaábrázolások és így az életképek műfajához tartoznak — elegendő a studiólóról Luciano Bertinek minap publikált monográfiájára utalnunk. Önálló életképek ezek — szerény véleményünk szerint — a javából és a maguk teljességében megfelelnek a műfaj szerzőnktől helyesen definiált kategóriájának. És: nem „antirealisták”, hanem a fent idézett lexikális citátum helyes interpretációjával „a társadalmi valóság ... lényegi vonásait, fejlődési tendenciáit tükrözik vissza”, azaz: realista művészeti alkotások, persze: a manierizmus késői reneszansz stílusának, „formai vívmányainak birtokában”. Következésképpen kérjük szerzőnket újból csak enyhítse ítéletének szigorúságát a manierizmus és az életkép-műfaj korrelációjában.



A barokktól a manierizmuson keresztül — mintegy visszafelé követvén a műfaj fejlődési folyamatának szerzőnkől érzéketlenül felvázolt vonalát —, úgy gondoljuk, hogy — persze felette röviden és tömören — nem ártana az életképi mozzanatoknak az itáliai reneszánsz klasszikusainál jelentkező motívumaira is még néhány szót fordítani. Ha már a németalföldi XV—XVI. század hasonló vonatkozásait ékesen szülő példákkal szemléltetjük, úgy némi hiányérzetünk van az itáliai quattrocento-cinquecento újból csak hasonló vonatkozású és nem kevésbé jelentős példáival kapcsolatban. Nemcsak a zsáneramatőr veneziai iskolára gondolunk — hogy csupán egy esetet emeljünk ki (ex uno disce omnes), Carpaccio dajkájának és Tiziano tojásos kofájának motívumát —, hanem a monumentális római iskola nagymestereinek remekműveire is — hogy ismét csak egy példára utaljunk, Raffaello oly életképtávoli kompozíciójának, a Disputának háttérében kirajzolódó építkezésábrázolásnak még minden vonatkozású analízis mellett is végleges interpretációt igénylő mozzanatára (et cetera). Nem lesz nehéz ezekkel az egész téma eredetét megvilágító további utalásokkal az értekezés meglevő igényességét gazdagítani. — Reneszánsz, manierizmus, barokk után, rátérve immár magára a XVII. századra, amelynek folyamán a németalföldi, a flamand és holland iskola oly virágzó életképfestészetet hagyott ránk öröklül, úgy gondolnánk, hogy a műfaj egyetemes fejlődésének még teljesebb érzékeltetése végett, és újból csak nem csupán a tematikai, hanem a stílisis-kompozicionális kérdések vonatkozásában, nem ártana némiképpen még több figyelmet szentelni a németalföldi analógiáknak is, Brouwertől Ostadeig, hiszen a spanyol—németalföldi korrelációk mind történetileg, mind művészetiileg — és itt nemcsak a Rubens—Velázquez csúcspontokat tartjuk szem előtt, — evidensek és mindenképpen mind lényeges egyezéseikben, mind ugyanolyan lényeges különbözőségeikben talán részletesebb taglalásra is méltók lennének.

Végezetül még egy központi kérdés — mielőtt a részletekre vonatkozó észrevételeinkre rátérnénk — és ez nem más, mint a talán absztraktnak hangzó, ám felette konkrét tartalmú „esetlegesség” mozzanata, vagy ahogyan szerzőnk mondja, a bodegónok „véletlenszerű” indítása. — Ezt mi mind formai, mind tartalmi szempontból igen lényegesnek tartjuk. Az az alkotói intenció, amely szerint — idézzük — „a néző ... kocsmán asztal köré gyűlt, véletlenszerűen egybeverődött társaságként szemlélheti” az életképet — az kétségtelenül felette tudatos művészi komponáló akarat megnyilvánuló eredménye — szerzőnk egyik lényegbevágó megállapítása. A disszertációval kapcsolatban — mint jeleztük — néhány részletekre vonatkozó észrevételünk is van, és ezek során szerzőnknek néhány jelentős eredményét is kívánjuk regisztrálni.

Felette fontosnak tartjuk a Sevilla-centrikus tárgyalási aspektust. Szemben Madriddal a maga egész kultúrhistoriái mivoltában hatáson bontja ki szerzőnk az andalúziai metropolisz művészettörténeti jelentőségét, mind a Hispániába irányuló, mind az onnan induló import-export, így a latin-amerikai spanyol művészet szempontjából. Ugyancsak lényeges dolognak tartjuk az uralkodói-egyházi-világi mecénásság méltó tárgyalását, ám ezen a ponton talán egyszerűbb lenne nem V. Károlyral, hanem a katolikus királyokkal — Kasztíliai Izabellával és Aragóniai Ferdinánddal kezdeni a traktálást, hiszen ez csupán némi szövegezési változtatásokat hozna magával.

Amennyire helyesnek tartjuk a mór uralom kulturális korszakának térben és időben messzeható művészeti komponensének hangsúlyozását, annyira kissé túlzottnak tartjuk a bevezetésben a középkori spanyol festészet európai jelentőségének — hogy így mondjuk — ki nem fejezését. A spanyol nemzeti iskola valóban nem volt alábbvaló — gondoljunk a katalán falképfestészet remekműveire — sem az itáliai, sem a franciaországi romanika csúcsteljesítményeinél. Nem provinciális, hanem regionális művészeti produkcióról van itt szó, utalunk a budapesti nemzetközi művészettörténeti kongresszuson előadott és a vonatkozó aktákban közzétett tanulmányunk-

ra, amelyben a regionális művészetek internacionális — egyetemes európai — jelentőségét taglaljuk, igaz, hogy Közép-Európa-centrikusan, ám „nomine mutato, fabula de te narratur...”

Igen lényeges dolog — nemcsak az életkép-műfaj szempontjából, hanem generális aspektusból is — a XVII. századi olasz—spanyol művészeti kapcsolatoknak nemcsak Dél-Itália, hanem Észak-Itália szempontjából is történő következetes felmutatása, mert éppen ennek a politikai történeti bázison alapuló konkrét következtetéseivel művészettörténet-tudományunk felette szokott a szakirodalom tanúságtétele szerint autentikus precizitással számot vetni.

Van egy pont, amelyben nem tudunk egyetérteni a szerzővel, és nehezen leszünk ezen a ponton meggyőződők, bár várjuk itt és most további érvelését. Ez nem más, mint a moralizáló vanitas-allegóriák életképi jellegének kérdése. Kezdvé Antonio Pereda helyesen ikonográfiai kuriózumnak minősített A gyermek Jézus és a világ hiúsága képen — amelyet már eleve funkciójánál és kompozíciójánál fogva is más kategóriába valóban tartunk — folytatva ugyancsak Pereda két Accademia di San Fernando-beli képen keresztül — amelyeket legfeljebb a csendéleti motívumok tehetnének érdekessé az életkép-műfaj hasonló mozzanatai szempontjából —, végig Juan de Valdes Leal Egy jezsuita megtérése és A világ hiúsága képeit, úgy gondoljuk, hogy velük teljességgel más műfaj, nem a szóban forgó monográfia területére tartozó provinciába érkezünk. Éppen Valdes Leal két híres vanitas-allegóriája a sevillai Hospital de la Caridad templomában tesz tanúságot róla, hová vezetne ez az út — amely — szíves elnézését kérünk a rossz ízű szójátékért, — az életképek tartományából a halálképek birodalmába vezet. Szerzőnk igen helyesen teszi fel a kérdést — idézzük, — „vajon életképek tekinthetők-e még ezek a művek?”, hát íme a válaszuk: semmiképpen sem! Csupán egy másik műfaj, a csendéletkép, a „natura morta” komplex értelmezési kategóriájával kapcsolatban, és ott is csupán közvetett viszonylatban lehetnének tárgyalhatók és elemezhetők. A disszertáció gazdag anyaga valóban nem szorol rájuk — mellőzzük hát a kontextusból őket.

Szerzőnk felette instruktíven tárgyalja a portré—családi csoportkép—életkép problémáját. Itt lenne egy szerény észrevételünk. Ha már szóba került Pedro Orrente Emausi vacsorája — budapesti múzeumunk spanyol gyűjteményének jelentős exempluma —, ez a szerzőnk meghatározásával élve „csaknem életkép” vagy, hogy a szakirodalom definícióját használjuk, „bodegón a lo divino” — úgy engedessék meg egy hipotézist megkockáztatnunk. Mi a bibliai trióval egyenlő kompozicionális jelentőségben ábrázolt zsáner-szerű duóban, az (idéző-jelben) „vendéglátó” kocsmárosban és felszolgáló „pincérlányban” a képet megrendelő donátor házaspárt véljük látni. Az Emausi vacsora tradicionális ikonográfiája éppen elegendő alapot szolgáltat a hasonló hipotézisre. A reneszánszból Marco Marziale berlini képen a donátor és kisfia, Giambellino velencei San Salvatore-beli képen a donátor, Paolo Veronese párisi Louvre-beli képen a donátor az egész családjával, a manierizmusból Pontormo Uffizi-beli képe, ahol — erről maga Vasari tanuskodik — a megrendelő szerzetesek társasága jelenik meg mint a szentképből életkép formáló asszisztencia. De legközelebb budapesti képünkhöz — amelynek kapcsán oly sok szó esett a spanyol mesternek a Bassano-iskolával kapcsolatos stílusproblémáiról — a római Dórá-gyűjtemény Emausi vacsorája, Jacopo de Ponte képe áll. A figurális kompozíció, persze sokkal nagyobb táji és építészeti apparátussal és ugyancsak messze több személyzeti csoport felvonultatásával lényegében megegyezik a budapesti kép kompozíciójának meritumával: a hasonló székből helyet foglaló előkelő vendéglátótól az előtér kutyájáig-macsájáig. És mivel a római kép vendéglátója kétségtelenül portré, indokoltnak tartjuk ezt a budapesti kép esetében is feltételezni. — Még egy speciális notabene az egyházi és a világi bodegón felette bonyolult fejlődési kérdéséhez, — itt már a műfaj legnagyobbjához, magához Velázquezhez érkezünk el. Úgy gondoljuk, érdemes lenne a szerzőnek ebből a szempontból belemélyedni a „kép a



képben" kérdéskörébe is, hiszen a Mulatt szolgálólány háttérben felmerülő Emausi vacsorától az önálló szent-életképként megjelenő Emausi vacsoraig — bár csaknem egyazon időpontra datálja a képeket a kutatás —, ha nem is kronológiában, ám mégis ideológiában bizony látszik némi interpretálni való műfaj-fejlődéstörténeti probléma, — ide tartozik persze a Mária—Márta-házban játszódó jelenet ábrázolási súlypont eltolódásának jelentős kérdése is. — A „kép a képben” ügyel kapcsolatos egy konkrét kérdésünk, a híres Mazo-féle bécsi családi csoportkép problémája. Velázquez műterme a realisan ábrázolt előtér ugyanolyan realisan ábrázolt háttérébe vezet-e, vagy — tekintettel a perspektivikus probléma bonyolultságára — itt és most is a „kép a képben” esetével állunk-e szemben? Magyarán mondva ikonográfiai vagy ikonológiai interpretációt igényel-e a szépséges festmény, ez itt a kérdés, várjuk rá a választ.

És most a Murillo-problémáról az életkép sajátos szempontjából. Teljesen egyetértünk a szerzővel, aki a múlt századi népi zsánernek valóban a giccs határát annál inkább is jelentős, mivel erről még egyáltalában nem készült semmiféle átfogó munka, első ízben történik önálló, tudományos összefoglalás erről.

A témának olyan feldolgozásáról van itt szó, mely a marxizmus talaján áll, amely a marxizmus alapján tárja fel a problémát és értékeli.

Műve igen jelentős lépést jelent a marxista szemléletű művészettörténet-tudomány kialakításában is.

A korszak feldolgozása mellett annak tudományos katalógusát is elkészítette. Műve 600 oldal terjedelmű.

A témaválasztást helyesnek és hasznosnak tartom, metodikailag itt a komplex módszert alkalmazta. A komplex módszerben a történettudomány és az irodalom-történet segítségével biztos lehetőséget nyújtott a vállalt feladat megoldására. A mű szerkezeti felépítése igen meggyőző és kitűnő.

A jól tagolt belső felépítés világosan követhető szerkezeti rendszert nyújt. A jól választott, igen fontos témát, az európai festészet realizmusának egyik igen jelentős részét helyes módszerrel, jó szerkezeti rendszerrel és világos stílusban dolgozta fel, nagy és értékes szakirodalmi tájékozottsággal.

A szerző a tárgyat beilleszti a kor kultúrtörténeti és általános történeti összefüggéseibe.

A disszertációt a táblák, a fényképanyag és bibliográfia gondos, fáradhatatlan gyűjtése és hatalmas gazdagsága jellemzi.

A katalógusban Harasztiné összegyűjtötte a XVII. századi spanyol művészeknek tulajdonított életképeket és ezeknek legjellemzőbb adatait is feldolgozta.

Igen nagy jelentőséget tulajdonítok annak, hogy ilyen nagy katalógust készített, mely szerves kapcsolatban áll a tudományok doktori disszertáció tartalmával. Katalógusában elmélyült kutatással, biztos tudással, hozzáértéssel tárja fel az európai gyűjteményekben levő XVII. századi spanyol életképanyagot. Igen fontosnak találom a katalógus összeállítását, mely világos képet nyújt — bibliográfiailag is — e témakörből és önálló formában is kifejezi azt.

Harasztiné Takács Marianna három részből álló disszertációja a bevezetés után sorra veszi az életkép-

kolorizmus újsága jegyében — úgy gondoljuk — mégsem elhanyagolható vagy leértékelhető „formai vívmány” ... méghozzá „korszerű” a javából. — Egy apró megjegyzésünk egy fontos forrásra, a bolognai püspök, Paleotti bíborosnak az életképekkel kapcsolatos állásfoglalására, helyesen ennek értékelésére vonatkozik. Előbb (104. l. és 52. jegyzet) mint a valóságábrázolásnak a bolognai iskolára jellemző jogosultságát hirdető teoretikus szerepel, majd később (124. l. és 25. jegyzet) — szemben a profán témákat kedvelő római mecénásokkal, a hasonló festését vétkesnek tartó egyházfő lép fel. Szerzőnk — úgy véljük — a forrás komplexebb értékelésével könnyen fel fogja oldani ezt a — talán csupán szövegezés-beli — ellentmondást.

Végre, általános mondanivalóink és speciális nota-benénk után, még egy — egyetlen — az egész érdemes értekezést illető ötletünk kell, hogy zárja opponensi véleményünket. Úgy gondoljuk, hogy egy tudománytörténeti bevezetés sok későbbi szövegben, sőt jegyzetszerű utalástól mentesíthetné a széles körű és mélyreható tárgyalást, még folyamatosabbá, könnyedebbé, élvezetesebbé tehetné szerzőnk valóban igen nívós értekező prózáját. És még egy javaslatunk: az úttörő műfaj-monográfia minden-képpen érdemes rá, hogy idegen nyelven történő publikációban öreghitse hazai egyetemes művészettörténeti kutatásunk nemzetközi hírnevét.

Harasztiné Takács Marianna disszertációját a doktori grádusra méltónak tartom és elfogadásra ajánlom.

## POGÁNYNÉ BALÁS EDIT OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Harasztiné Dr. Takács Marianna a művészet történetének egyik igen fontos és jelentős területét választotta tudományok doktori értekezése tárgyául, a spanyol életképfestészetet a XVII. században, mely témaválasztás annál inkább is jelentős, mivel erről még egyáltalában nem készült semmiféle átfogó munka, első ízben történik önálló, tudományos összefoglalás erről.

A témának olyan feldolgozásáról van itt szó, mely a marxizmus talaján áll, amely a marxizmus alapján tárja fel a problémát és értékeli.

Műve igen jelentős lépést jelent a marxista szemléletű művészettörténet-tudomány kialakításában is.

A korszak feldolgozása mellett annak tudományos katalógusát is elkészítette. Műve 600 oldal terjedelmű.

A témaválasztást helyesnek és hasznosnak tartom, metodikailag itt a komplex módszert alkalmazta. A komplex módszerben a történettudomány és az irodalom-történet segítségével biztos lehetőséget nyújtott a vállalt feladat megoldására. A mű szerkezeti felépítése igen meggyőző és kitűnő.

A jól tagolt belső felépítés világosan követhető szerkezeti rendszert nyújt. A jól választott, igen fontos témát, az európai festészet realizmusának egyik igen jelentős részét helyes módszerrel, jó szerkezeti rendszerrel és világos stílusban dolgozta fel, nagy és értékes szakirodalmi tájékozottsággal.

A szerző a tárgyat beilleszti a kor kultúrtörténeti és általános történeti összefüggéseibe.

A disszertációt a táblák, a fényképanyag és bibliográfia gondos, fáradhatatlan gyűjtése és hatalmas gazdagsága jellemzi.

A katalógusban Harasztiné összegyűjtötte a XVII. századi spanyol művészeknek tulajdonított életképeket és ezeknek legjellemzőbb adatait is feldolgozta.

Igen nagy jelentőséget tulajdonítok annak, hogy ilyen nagy katalógust készített, mely szerves kapcsolatban áll a tudományok doktori disszertáció tartalmával. Katalógusában elmélyült kutatással, biztos tudással, hozzáértéssel tárja fel az európai gyűjteményekben levő XVII. századi spanyol életképanyagot. Igen fontosnak találom a katalógus összeállítását, mely világos képet nyújt — bibliográfiailag is — e témakörből és önálló formában is kifejezi azt.

Harasztiné Takács Marianna három részből álló disszertációja a bevezetés után sorra veszi az életkép-

festészet kialakulását a XV—XVI. században Európában, foglalkozik a genre képmásokkal, életképekkel az észak-itáliai festészetben, megvizsgálja a Rómában a XVI. század utolsó negyedében a realista életképfestészet kialakulását, majd a spanyol életképfestészet hazai előzményét. Az ötödik fejezetben a spanyol életképfestészet kialakulását tárgyalja a XVII. század első negyedében, erősen kitérve a bodegónra. Továbbá foglalkozik disszertációjában az életkép- és életkép jellegű festményekkel a XVII. század derekán Spanyolországban (vagyis a Velázquez-utódok művészetével). Fontos fejezetet szentel a sevillai életképfestészetnek a XVII. század közepén és második felében, itt foglalkozik Murillóval és a népies értelmes genre-rel.

Harasztiné Takács Marianna kifejti értekezésében, hogy a spanyol festészet, amely a XVI. század derekáig nem árult el nemzeti sajátosságokat, a több évszázados mór uralom alatt elakadt az európai nemzeti festészeti iskolák fejlődésétől, és europaizálódásának folyamata a XVI. század harmadik negyedében fejeződhetett csak be (V. Károly korában). Az általános európai festészethez hasonlítható stílusáramlatok uralkodnak a spanyol festészetben ekkor, II. Fülöp Itáliából hozat mestereket. Munkájában rámutat, hogy az udvar nem is igényelte a nemzeti festőiskola kialakulását. Az udvari festők csak ritkán nyúlnak világi témákhoz. A disszertációban a szerző kibontja a spanyol életképfestészet előzményeit. Ennek egyik legfontosabb mozzanata a spanyol nemzeti festészet kialakulásának megrajzolása. Jól mutat rá arra, hogy sajátos arculata a gazdaságilag igen fejlett Sevillában alakulhatott ki, az Újvilágba irányuló utazások kiindulópontjában.

A szerző történeti összefüggésekben világítja meg az életkép jelentkezésének, kiformálódásának és különösen az életkép spanyol változata fejlődésének sajátosságait. Ezáltal szilárd bázist teremt következtetéseit, értékelései és a spanyol életképfestészet jellemzése számára.

Nagyszabású adatapparátussal dolgozik a mű felépítésénél, szerkezetének összeállításánál, a tárgyalási módszerénél. Attribúciós módszert is alkalmazva, bizonyos stílusjegyek, formai azonosságok, minőségek révén. A mű bőséges jegyzetanyaggal van ellátva. A szerző disszertációjában új szemléletet, új szempontokat, új eredményeket hoz be tárgykörébe.

A disszertáció a nemzetközi tudományos közvélemény



figyelmét indokoltan felkeltheti konkrét eredményeivel, témaválasztásával, módszerével.

A disszertáció a tartalom társadalmi hátterére nagy hangsúlyt helyez.

Az életképfestészet kialakulását, fejlődését a társadalom összefüggéseinek folyamatában látja és rajzolja meg. A marxista koncepció érvényesítéséből következik az, hogy a szerző beilleszti tárgyát a kor általános történeti összefüggéseibe, így a műalkotást, az életképet és annak kialakulását a társadalmi fejlődés együtthatóinak eredményeként mutatja be.

A politikai, gazdasági, művelődési átalakulások jeleit megmutatja az életképfestészet fejlődésében a szerző és a marxista módszer elveit érvényesíti. Igen értékesnek találom azt, hogy a disszertáció gazdag anyagismerettel, a források felkutatásával, a legújabb irodalommal, a dokumentumok alapján egész sor műalkotásnak a meghatározásával és datálásával, bősége és szerteágazó fényképanyag gazdag gyűjtésével, könnyed, világos, tömör előadásmóddal rendelkezik.

Rá kell mutatni arra, hogy a sokrétű anyag összefogásának, a téma lényeges összefüggéseinek megvilágítása szempontjából tömör keretbe tudta szorítani témáját a szerző. A mű tartalmi, szerkezeti felépítéséről és terjedelméről szeretnék néhány adatot megemlíteni. Ez a mű méreteiben, katalógusrészében is igen nagyszabású. 150 kép egészíti ki és támasztja alá mondanivalóját.

A téma előzményei feltárásának a bősége a további következtetések megállapításai és teljessége szempontjából is nagy jelentőségű. A jelölt, a disszertáció konkrét vizsgálatát nézve, meg kell állapítani, igen nagy tárgyi ismerettel rendelkezik. Témájával kapcsolatban állásfoglalása tiszta és logikus.

Harasztiné Takács Marianna „Spanyol életképfestészet a XVII. században” című doktori értekezésében a spanyol életképfestészet kialakulását és legjelentősebb alkotásait (forrásait) tárta fel. Megvizsgálta a dél-németalföldi életképfestészetet és az itáliai festők azonos jellegű munkáit, melyek ösztönzőleg hatottak a sevillai bodegón festészet kialakulására a helyi sajátosságok mellett. Biztos kézzel rámutatott Sevilla jelentőségére földrajzilag, történelmileg és társadalmilag a festészeti realizmus kialakulásának szempontjából is. Messzemenő alapossággal állapítja meg disszertációjában, hogy ez volt az a város, ahol a nemzeti realista képzőművészet sajátosságai Spanyolországban létrejöhettek, s a bodegón kifejlőhetett, ez a spanyol életképfestészet első, speciális műfaja.

A spanyol életképfestészet forrásait feltárva a németalföldi festészet jelentősége mellett, a spanyol realizmus másik legfontosabb forrását, a Michelangelo Caravaggio nevéhez fűződő irányzatot vizsgálja.

A XVI. századi németalföldi, majd az észak-itáliai festészet különböző irányzatait számba veszi a szerző mint a spanyol életképfestészet kialakulását meghatározó tényezőket a zsánerportréttől a többalakos kompozícióig, a téma színrelépéséig.

Caravaggio művészete korán eljutott a fiatal Velázquezhez. Harasztiné nagyszerűen fejti ki doktori értekezésében a Longhi által felvetett és sokat vitatott problémát: a sevillai prior által Itáliában megvett és Spanyolországba vitt korai Caravaggio-képek szerepét a fiatal Velázquez bodegón-képeinek a kialakulásában.

Továbbá Harasztiné jól mutat rá az ikonográfiai újszerűsége és az Aertsentől és a Bueckelaertől származó hatásra a lombard kismesterek műveiben és a XVII. század elejei spanyol bodegónokban egyaránt, míg előzőleg Aertsennek az olasz mesterektől nyerték monumentálisukat. A Matham-metszetek Aertsen-képeket közvetítő hatását Velázqueze jól emeli ki. A szerző a XVI. századi németalföldi, majd itáliai életképfestészet különböző irányzatainak felvilágításával kitűnően világította meg a spanyol életképfestészet kialakulásának meghatározó tényezőit.

A II. fejezetben kitér Sofonisba Anguissola jelentőségére Caravaggio művészetével kapcsolatban, kibontja annak előzményeit, mennyire ismerhette meg a lombardiai, venetói, Ferrara környéki neves mesterek genre-szerű képeit. Láthatott itt olyat, mint pl. Andrea Previtali

különös családi képmását. E részben kiemeli Harasztiné Lorenzo Lottót, Moronit és Morettót, és Bernardino Liciniót és jól ismerteti az előzményeket.

A szerző helyesen állapítja meg, hogy Sofonisba Anguissola jelentősége a XVII. sz.-i spanyol életképfestészet szempontjából csak áttételesnek fogható fel. Továbbá kitér a ráktól megmart fiúcska témája továbbhatásának problémájára: Caravaggióra. Ezzel kapcsolatban felmerülhet — bár ez a szerző témáján már kívüli esik —, hogy érdekes lenne ennek az új téma-jelentkezésnek az esetleges előzményét is felkutatni.

A spanyol életképfestészet hazai előzményeit megrajzolva megvilágítja Harasztiné, hogy miért keletkezhetett éppen a 17. század első évtizedeiben az új műfaj, a népi életkép, az életképfestészet egyik fontos ága. Itt hangsúlyoznunk kell, hogy az életképfestészet több ágával állunk szemben. A disszertáció címében is magában foglalja e többágú tárgykört.

Tárgyának kifejtéséhez felhasználta a különböző helyeken fellelhető adatokat, megvilágítva és rendszerbe helyezve.

A szerzőnek azt a feltevését, hogy a bodegón — vagyis a spanyol életképfestészet egyik ágának — megszületéséhez Velázquez tette meg az elhatározó lépést: disszertációja alátámasztja és megerősíti. Elénk vetíti a képek alapján a bodegón mibenlétét és remekül fejti ki ezt, annak fogalmát és a szó jelentését. Az érvelése és a tudományos alátámasztás alapján elfogadható és megállapítása igen nagy jelentőségű a nemzetközi művészettörténet szempontjából is.

Disszertációjában a jelölt világosan és meggyőzően fejti ki e témával kapcsolatosan megállapításait. Tudományos érdekességgel tárja fel a bodegón előzményeit és forrásait, visszanyúl a németalföldi és itáliai előzményekhez és éppen e munkásságából bontakozik ki a spanyol életképfestészet egyedülállósága és különbözősége a többi életképfestészettől.

A disszertáció készítése során Velázquez műveivel foglalkozva a XV–XVI. századi európai életképfestészet feltételeinek kialakulásánál Harasztiné rámutat arra, hogy az olasz reneszánsz kompozíciók és genre-szerű képmások nélkül nem születhetett volna meg a németalföldi életkép Aertsennel, Bueckelaarral. Az újszerű monumentalitást — az olaszoktól vették. Egyben itt kell rámutatni, hogy a spanyol életképfestészet egyik igen fontos forrásának, a XVI. századi észak-itáliai életképfestészetnek (zsánerportrék, családi csoportképek, az életképek) a nagyszerű összefoglalását adó összefogó áttekintése e témakörben meglehetősen ritka, úttörő jelentőségű.

A disszertáció készítése során Velázquez műveivel foglalkozva elveszett és meglevő képei (kompozíciói) után azonosított, attributáló, meghatározó tevékenységet is kifejt, mint pl. Velázquez és Loarte munkásságának szétválasztása.

A disszertáció azon feltételezése, hogy a bodegón-képeket Velázquez fogadók falaira és polgári otthonok lakószobáinak falára szánta és nemcsak cégerként gondolta el, teljes mértékben elfogadható érvelése alapján.

Finom megállapítással választja szét például Velázquez és később Murillo életképeiben használatos gyékénykosár alapján az utánpótlás és követők vesszőkosaras képeit az eredetiektől.

A szerző összeveti Velázquez és kortársai életképeit és rámutat, hogy az egyszerűség, szűkszavúság, az összeillő, egyfajta hangulatot hordozó tárgyak és a hozzájuk illő figurák gondos kiválasztása tűnik fel elsősorban. A szerző megállapítása szerint némi túlzásnak tartja azt a megállapítást, ami általában a spanyol csendéletekre és bodegónokra és nemcsak a bodegónokra vonatkozik, hogy van bennük bizonyos drámai feszültség. Azt állapítja meg nagyon helyesen, hogy nem a pikareszk irodalomhoz van köztük Velázquez bodegón képeinek, hanem inkább Cervanteshez, bár nem tekinthetők illusztrációknak a Cervantes-novellákhoz. És ezzel bizonyos fókig mégis közeledik a másik felfogás felé is, melyet részemről is vallok. Hogy a spanyol életképfestészet ilyen jelentős, egyedülálló és legmagasabb kvalitású, ez főleg Velázquez munkásságának tulajdonítható, a jelölt disszertációjában



nagyon helyesen megvilágítja, ezt teszi műve gerincévé, de nem kiszakítva, hanem az összefüggésekbe szervesen beágyazva.

A szerzőnek azt a megállapítását, hogy „bár szerepelnek életképszerű részletek az ötvenes évek két ragyogó kompozícióján, azok azonban csak a részletekbe szorultak”, — a királyi udvarra vonatkozólag el is lehet fogadni. Azonban a Las Hilanderas-nál nem részletekbe szorultak az életképszerű részletek, hanem nagyon is előtérbe, a szó szoros értelmében és fő mondanivalóként. „Noha azon az asszonyok ősi házi tevékenységét a manufaktúrában művelő munkásoknak nemcsak valószerű, de magas művészi kvalitású ábrázolását alkotta meg, messze el-távolodott ifjúkora bodegónjaitól, melyekben a sevillai mindennapok festői krónikásként ismertük meg.” Erre vonatkozólag úgy gondolom, hogy nem eltávolodott, hanem fokozottan magasra emelte a késői műveiben más formákban azokat az eredményeket, melyeket éppen a bodegónokban ért el és érzékeltetett. Társadalombírálat van ezekben, a Las Hilanderasban éppúgy, mint a bodegónokban és éppen ezáltal juthatott el erre a fokra, hogy a mindennapokat Sevillában a maguk komoly valószerűségében örökölték meg ifjúkora képein.

Életképfestészet nemcsak népeletképet jelent, hanem az életképet általában s ebbe beletartozik a Szövönök is, nemcsak azzal a komoly, valószerű, a mindennapokat megőrkítő mondanivalóval, a népet magát a maga egyszerűségében, méltóságában megőrkítve, hanem a szembeállításnak egy olyan fokán és a kifejező eszközök és eszmei mondanivaló olyan hihetetlen erejében, ami nemcsak az életkép fölé emeli, szinte forradalmi jelentőségűvé, hanem az életképnek mint olyannak is megfelelve. Az életképfestészetnél annyira a bodegont tartja szem előtt Harasztiné, s ez rendben is van, mert erre a nagyon jelentős műfajra még nem esett kellő hangsúly az eddigi szakirodalomban, talán csak az utóbbi időkben (s Harasztiné előző munkásságától talán nem független), amikor Kamenev Velázquez oeuvre-je nagyon fontos részének tekinti a bodegont, hacsak nem a legfontosabbnak. Vajon a szerzőnek mi a véleménye a kérdésről, hogyan ítéli meg az egymáshoz való kapcsolatát a műveknek, a korszakoknak, a Kamenev által felvetett problémának. Velázquez nem távolodott el ifjúkori bodegónjaitól e két késői életképében, hanem inkább visszatérésről van szó ifjúkora eszményeihez, az udvari élet körülményei között hihetetlen őszinte, forradalmi erővel és társadalombíráli szándékkal, jelentőséggel.

A Szövönöket Courbet vagy Menzel előfutárainak tekintik olykor a szakirodalomban, bár újabb kutatások kimutatják, hogy az európai művészet történetének ez az első jelentős, munkát ábrázoló képe egy mitológiai esemény, amelynek sajátos tartalma van.

Az életképfestészet, genre-festészet, a művészetnek az a fajtája, mely főként az egyszerű nép életét és élet-körülményeit, szokásait, hagyományos életmódját tükrözi vissza. E festészeti forma fellendülése főleg a burzsoázia győzelmével függ össze, amelyben a polgári művészet realizmusa kifejlődik, mégsem lehet minden genre-szerűt a polgárral azonosítani. És ezt mutatja éppen a spanyol életképfestészet is, ahol nem jutott uralomra a polgárság ugyan, de a sevillai életnek a meg-rajzolásával megmutatja Harasztiné, hogy éppen ott jöhetett létre az életképfestészet és miért ott. Disszertációjának értékes része e problémakörnek mélyreható érzelmes kifejtése. A genre-ban igen sok általános emberi nyilvánul meg, függetlenül az osztályoktól, mint amit az életképfestészet feltörése a polgárság feltörésével kizárólagos párhuzamban feltételezhetne. Csak már egy bizonyos magaslatra elért művészet vállalkozhat ezzel az általános emberrel összefüggő ábrázolásokra. A művészet története folyamán ebben a törekvésében a realizmus — mint a materializmus a filozófia területén — állandó harcban állt az idealista művészetelfogással. A művészet klasszikus korszakai, mint pl. a perikleszi korszaka a görög antikvitásnak, a reneszánsz és a XIX. század egy része, egy bizonyos realista szemléletmód periódusában egy társadalmi rend legmagasabb fokával vagy egy progresszív osztály erős előnyomulásával, gazdasági és

kulturális virágkorával esnek egybe. Mindig találni zsánerszerű vonásokat ezekben a korszakokban, így az antik művészetben is pl. a vázafestészetben és a síremlék-plasztikában. Ebben a sajátos halálelfogás mellett a saját világ képi megjelenítésének óhaja is benne foglaltatik. A vázafestészetben pedig a hintáztató faun ismert példájára utalok.

Az antikvitás óta az életképszerű vonások mozzanatai nyomon követhetők az európai művészetben.

Életképszerű vonások feltűnésének az olasz művészetben már korán, a quattrocenóban jellegzetes példája Melozzo de Forlì: Apotheke cégére, a legény, aki mozsárban borsot tör, Cassone-képek, melyek a házasságkötésre való utalást tartalmaznak.

A monumentális művészetben is feltűnik a genre festészet, mint a Borromeo Palazzo nagy freskója Milánóban, ahol előkelő emberek játéka és vigalmai vannak ábrázolva, vagy Pesellino bírósági jelenetei Bergambóban.

Az európai életképfestészet kialakulására vonatkozóan rámutat arra, hogy az olasz reneszánsz kompozíciók és genre-szerű képmások nélkül nem születhettek volna meg a németalföldi életképek. (Aertsen, Bueckelaer.)

Jól rajzolja meg a Leonardo-tanítványok közvetítő szerepét és jelentőségét a Velázquez-i és a spanyol bodegónok alakjai emelkedettsége és nemes méltóságának kialakulásában.

Hollandia győztes polgársága festőinél az élet kis és nagy örömeit ábrázoló életképfestészettel találkozunk. A burzsoázia a művészetben csak a társadalmi ellentmondások elkendőzését tűrte. A spanyol festészetnek nem volt olyan átfogó zsánerkarakterre, mint a hollandnak, és az életkép-ábrázolásnak nem volt olyan önmagában nyugvó értéke. Harasztiné disszertációjában logikusan fejti ki, hogy mégis voltak művei a spanyol realistáknak, melyek koruk feltételei között a vallásos tartalom vagy a mitológia illusztrálására és amellett mélyen benyúltak a népeletbe, nem kevés forradalmi jelentéssel.

Velázquez festészetének jellemzőjeként mutat rá az életképfestészet egyik kutatója, hogy Velázquez a lehető legélesebb és legkiméletlenebb szemmel figyeli meg a valóságot. Tegyük hozzá, és ez Harasztiné tanulmányából erőteljesen kitűnik, hogy ebben az éles, látszólag kíméletlen tárgyilagosságú szemben azonban „éles fény a részvét, úgy közeledik a szenvedők felé”. Ezt az éles fényt a Szövönök háttérében háromszögletűen beáradó fénycsík mintha kézzel fogható valóságban jelképezné.

Harasztiné biztos tudással és határozottsággal vázolja a spanyol életképfestészetet. Kitűnik művéből, hogy a spanyol életképfestészet konyhával, fogadóval, étellel, itallal kapcsolatos tevékenységgel foglalkozik, de képein nincsenek jelen a kézművesek, a mesterségek, mint pl. a szabó (olasz), nincsenek munkajelenetek, csak néha a kedvelt festészeti témák, a szüretelő parasztok. Felvetődhet e problémakörrel kapcsolatosan, hogy vajon mi az oka ennek.

A disszertáció során a jelölt igen erőteljesen rajzolja meg a spanyol életképfestészet haladó voltát és azt a forradalmi újítást, amely magas művészi színvonalon jelentkezik Velázquez és követői műveiben, a bodegónokban. Zurbaran és Murillo néhány kiemelkedő, közérthető, magas művészi színvonalú művein keresztül még az egyházi festészetbe is bejut, később azonban az utánzók, másolók, majd egyszerű hamisítók ecsete nyomán beleolvadnak a jelentéktelen epigon művek tömegébe.

A disszertáció második része a 278 oldalt kitevő katalógus. Különösen kiemelendő az, hogy ilyen nagyméretű tudományos katalógust dolgozott fel, mely messzeszemően alátámasztja disszertációja mondanivalóját, s mely önállóan is különös érdeklődésre tarthat számot, és önálló tudományos értékkel rendelkezik.

A szerző célja az volt, hogy a XVII. századi spanyol életképfestészet anyagát összegyűjtse, a mesterekhez köthető, vagy a XVII. századi spanyol mestereknek tulajdonított életképeket megállapítsa, ezeknek legjellemzőbb adatait is közlétegye.

Kiemelendő katalógusánál az, hogy teljességre törekedett a proveniencia és a kiállításokon való részvételek tekintetében. A kevésbé ismert mesterekről vagy alkotók-



ról a valamennyi fellelhető adatot igyekezett közölni azért, mivel itt minden adat, említés, előfordulás számottevő a következő kutatás és a szintézis szempontjából; a szerző biztos kézzel, tudományos alaposan irányította adatfeldolgozó munkásságát. Fontos a XVII—XIX. századi előfordulások közlése. Tömören fogta össze az adatok közlését, a közzismert mestereknél ezeknél lényegbevágóak az első említések, az oeuvre-katalógusok, és olyan tudományos adatok közreadására szorítkozott, melyek új eredményeket, datálást, attribúciós változást tartalmaztak. Igen helyesen fogta fel a másolatok, variánsok és későbbi pastiche-ok eseteinek az ismertetését. Az attribúciók közlésénél értékmegkülönböztető megnevezést alkalmazott. Külön tárgyalta az ismeretlen, szerinte egyetlen ismert mester körébe sem utalható madridi, sevillai és a közelebről nem meghatározható spanyol életképfestők műveit. Biztos érzékkel sorolta külön csoportba azokat a festményeket, melyek egyházi tárgyúak ugyan, de a bibliai témákat, esetleg egyes népszerűbb szentek életének jelenetait életképszerűen mutatják be. Jól tárgyalta a „bodegón a divino” témáját, biztos kézzel válogatott mind a XVII. század elején Sevillában Toledóban, Valenciában festett jelentős alkotások közül, ugyancsak ezt tette a század közepén Madridban festett olaszosabb kompozíciók, mind a század második felében Sevillában divatozó „népies-édeskés” irányzatból való művekkel.

A szerző kitűnő érzékkel ismertette a spanyol realista majd a barokkos ideálokhoz mind jobban megfelelő életképszerű, a környezetjelző elemek gazdagságában élénk tálalkozó kompozíciókat. A spanyol életképfestészetet az egyházi alkotásoktól nem elszigetelten ismertette, nem szakította ki.

A katalógus adatainak kiválogatásában a szerző egyéges szempontokat érvényesített a lehetőség keretein belül. Évtizedes alapos kutatást és adatgyűjtést végzett, amit megelőző tudományos munkássága is mutat, nehezen megközelíthető munkákhoz is igyekezett hozzáférni, és éppen ez az alapos munkássága tette lehetővé művének kitűnő szintézisbe foglalását (anyaggyűjtő és anyagfeldolgozó munkája). Ez a katalógus a nemzetközi művészettörténeti irodalomban is igen magas helyet foglal el.

Feldolgozást nyertek a katalógusban az elveszett vagy lappangó műveknek a leírásai és fellelhető adatai is,

melyet az egykorú vagy XVIII. századi adatok alapján hitelesként fogott fel. A szerző évtizedes tapasztalataira támaszkodva azonban kiemelte, hogy nem vehetők figyelembe a XVIII—XIX. századi árverési katalógusokban spanyol festőknek tulajdonított életképek tömegei, mivel ezeknek zöme a szerző szerint téves attribúció; habár e megállapításhoz azokat is fel kellett dolgoznia.

Gondos áttanulmányozás alapján és a meglevő anyaggal való összevetés során számos kép régebbi előfordulásaira is fényt derített a szerző és attribúciókat tisztázott.

A katalógus leírását a szerző mintaszerűen végezte.

Katalógusszám alatt ismerteti a műveket 1—171-ig és ezekből 150-et fénykép-reprodukciókban is bemutat.

A disszertációban a bibliográfia 525-től 568-as oldalt foglal el, számos műnek adja a bibliográfiai leírását, jól kialakított sorrendet követ.

Külön kiemelendő katalógusában az, hogy kiállítási katalógusokat ismertet évszámsorban és múzeumi katalógusokat. Említjük meg a disszertáció kiemelkedő értékeit a rendkívül gazdag anyagismeret, az új anyag bőséges feltárását, a források felkutatását és értékesítését, a dokumentumok alapján műalkotások datálását, a munka nyelvezetét, szabatos, világos előadásmódját. E disszertáció széles körű érdeklődésre tarthat igényt.

Művében egy teljes korszaknak egy bizonyos teljes műfaját vizsgálja, művészek nagy sorának számos művét ismertette.

E nagyszabású disszertációt ismételtelen áttekintve és összefoglalva megállapíthatjuk, hogy Harasztiné disszertációja az európai művészet igen fontos fejezetének széles körét tekinti át. Disszertációját nagy anyagismerettel, kitűnő esztétikai érzékkel, éles szemű elemzőkészséggel, jó megállapításokkal alkotta meg. Számos új ötletet, gondolatot vet fel.

A szerző biztos tudással használja fel és illeszti be komplex kutatása láncolatába a régebbi és újabb eredményekre vonatkozó észrevételeit.

Opponensi véleményem összefoglalásaképpen megállapítom, hogy Harasztiné Takács Mariannak a tudományok doktori értekezését elfogadom, kutatási eredményeit elismerem, témaválasztása és kidolgozása is olyan, amellyel méltó a tudományok doktori fokozata elnyerésére, melyre melegen ajánlom.

## HARASZTINÉ, TAKÁCS MARIANNA VÁLASZA

Tisztelt Bíráló Bizottság!

Előljáróban szeretnék őszinte köszönetet mondani mindhárom tisztelt opponensemnek azért az elmélyült munkáért, melyet kissé terjedelmesre sikerült dolgozatoknak szenteltek. Mindhárom opponensi vélemény megállapításai és kiegészítései között számos olyan van, melyet a végleges fogalmazás során fel fogok használni. Nyilvánvaló, hogy valamennyi részletre itt nem térhetek ki, főként azokra, melyeknek magam is teljes mértékben egyetértek. Szeretnék azonban olyan megállapításokkal foglalkozni, melyeknek zöme a dolgozat egésze szempontjából alapvető jelentőségű.

Itt elsősorban arra kell kitérnem, hogy a feladat, a műfaj-monográfia, melynek feldolgozásával mindhárom tisztelt opponensem egyetért, magától értetődően igényelte ezt a nagyobb terjedelmet és az előzményeknek ilyen kiterjedt tárgyalását. Ha stílári kategóriákban kívánnám magamat kifejezni, úgy azt kellene mondanom, hogy a XVII. század spanyol életképfestészetének tárgyalásában — az időhatárral kapcsolatos problémákra majd még a későbbiekben fogok kitérni — tehát az adott korszakban Alonso Vázquez későrenezánsz, de sok vonásában még középkorai sémákhoz kötődő művészetétől a *par excellence* barokk misztikusokon, Valdés Lealón és Peredán keresztül a már szinte rokokó felszínességeket mutató Nuñez de Villavicencio műveiig kell eljutni. Mivel a XVII. század spanyol életképfestészetének leg-

haladóbb, a kor előremutató fejlődési tendenciáit a legvilágosabban és a legmagasabb művészi színvonalon bemutató ága, a sevillai *bodegón* képezte elsősorban vizsgálódásaim tárgyát és eredeti szándékom csak a *bodegón*-festészet tárgyalása volt, a műfaj-monográfia óriási anyagának feldolgozása során az egyes stílusáramlatok pontos, a spanyol valóságra illő meghatározása elmaradt. Az eredeti tématervből külön fejezet tárgyalta volna a realizmust, a realista életképfestészetet és a realizmust mint esztétikai-filozófiai kategóriát is. Részben innen adódik a fogalmazásnak az a pontatlansága, melyre mind tisztelt opponensem, Tolnai Gábor akadémikus, mind Vayer Lajos professzor rámutat, hiányolva a realizmusnak mint esztétikai kategóriának a tárgyalt műfajra vonatkoztatott alkalmazását. Mindketten csak az elfogadott definíció alkalmazásának hiányára és nem a spanyol realista életképpel kapcsolatos téves értelmezésre mutattak rá. A végleges fogalmazásban ezt feltétlenül ki kívánom küszöbölni.

Ebből adódik, hogy a tárgyalt periódusok legkorábbi formái vívmányait tekintetbe véve külön ki kívánok majd térni a tárgyalt művek stílári analízisére és jellegzetességeire is. Ez egyébként nem tartozik a leg egyszerűbb feladatok közé. Velázquez budapesti képe, az „Étező parasztok” esetében magától értetődő, hogy a fiatal festő nemcsak a korszak, a társadalmi-gazdasági fejlődésnek ekkor még élvonalába tartozó, a gazdasági fejlődést és az anyagi javakat művészeti területen is



hasznosítani tudó Sevilla leghaladóbb formái és tartalmi eredményeit használta fel, de birtokában volt olyan művészeti vívmányoknak is, melyek ebben az időben Spanyolországban korántsem voltak általánosak. Magyarán: minden újra élénken reagáló, kitűnő felkészültségű festő volt. De már ugyanennek a képek a korántsem ilyen művészi fokon megoldott variánsa, valamint Velázquez „Bacchus”-ának, a „Los Borrachos”-nak ugyanettől a kéztől származó pasticcioja, az angol magángyűjteménybe került „Négy férfi asztalnál” csak ikonográfiailag, de művészi kivétel tekintetében nem nevezhető a korszak — a XVII. század húszas éve — legkorszerűbb formái vívmányai felhasználásának, noha, mint ezt a pasticcio mutatója (az elmúlt évtized kutatásaim során a harmadikat is sikerült fellelnem), a festőnek ez szándékában állt. A problémát még bonyolítja, hogy a három képet a spanyol művészettörténet egyik úttörője, Antonio Ponzo a XVIII. század hetvenes éveiben részletesen leírta egy cadizi gyűjteményben mint Velázquez képeit. De az epigón Loartét — neki tulajdonítjuk a cadizi képeket — vagy a spanyol hagyományt a flamand csendéletfestéssel figurális kompozíciókon összebékíteni igyekvő Juan van der Hamen és a többi Velázquez- és Murillo-utánzó életképfestőt csak azért kirekeszteni, mert nem „a legkorszerűbb formában” és nem is a legsikerültebben képes előadni mondanivalóját, feltétlen hibának, a téma leszűkítésének érezném.

Ugyancsak fundamentális kérdés az, melyet Tolnai akadémikus a dolgozat időhatáraival kapcsolatban vet fel. A XVII. század, az 1600-as és 1700-as évek közötti évtizedek valóban önkényes, ha általánosan el is fogadott időmetszés. *A siglo de oro*, vagy ha úgy tetszik, a *siglos de oro*, a spanyol aranykor életképfestészetének tárgyalása kezdődhetné talán már az előző század nyolcvanas éveiben is, ha volna már ekkor akár csak kísérlet is az életkép festészetére Spanyolországban. Amíg a világi tárgyak közül a képmás, a növényi és csendéleti motívumokból összekomponált táj az okiratos anyag és némi emléktárgy tanúsága szerint mind Sevillában, mind Toledóban megjelent a festészet színterén, addig olyan életképről, mely a helyi fejlődés következtében keletkezett Hispániában, nem beszélhetünk. Igaz, jelen dolgozatomban is kitértem a spanyol festészet szempontjából igen nagy jelentőségű El Greco két életképjellegű művének tárgyalására. De tettem ezt annak előrebocsátásával, hogy a mester ezeket a képeket, a *fabulanak* nevezett háromalakos ábrázolást, valamint a gyertyát tartó fiú bemutatását, még Itáliából hozta magával. A nápolyi múzeumban levő példány — mindkét típus számos saját kezű és műhelyváltozatban ismeretes — Alessandro Farnese bíboros részére készült. De volt ugyanilyen gyertyát gyújtó fiút ábrázoló képe, a *fabulával* együtt Juan de Ribera valenciai püspök hírneves gyűjteményében is, akinek 1611-ben felvett hagyatéki leltárában ezek a képek és Ribaltának egy mitológiai vagy életképe („*juego de fabula*”) is szerepel. Ezt kell tudnunk a grecói életképek spanyolországi jelentőségéről és még annyit, hogy a Jorge Manueltól felvett leltárakban is szerepelt apja hagyatékából egy nagyméretű *fabula*. Ma Grecónak ilyen jellegű festménye — a granadai gyenge, idegen kéztől származó másolattól eltekintve — Spanyolországban nem ismeretes. Igaz, Velázquez életképeit is elvitték, az 1800-as évek táján, egytől egyig Hispániából.

Úgy véltem tehát az időhatárok megvonásánál, hogy El Grecónak 1570 és 1580 között, részben még bizonyosan Rómában festett képei alapján a spanyol életképfestészet kezdeteit a XVI. század utolsó negyedére tenni igen problematikus lett volna. A világi ábrázolás terén az irodalom, a színház, a költészet — a műköltészet is — messze megelőzte a képzőművészetet. A népi hagyományok sokkal erősebben éltek ezeken a területeken mind Kasztíliában, mind Andalúziában, mint a képzőművészetben. A festészet nem meríthetett a középkorban az egész félszigeten virágzó mór-zsidó hagyományokból, mivel ilyenek az alakos festészet területén szinte egyáltalán nem voltak. Ezenfelül pedig az erős egyházi kontroll miatt a világi festészet nem is fejlődhetett ki. Az irodalom előtt az út, akár fordításokra, akár eredeti művekre gondolunk,

elégé szabad volt. Ezt igazolják azok a hagyatéki leltárak — én csak a képzőművészetieket említem itt —, melyekben a könyveket is felsorolták. Juan Pantója de la Cruz hagyatéka, Pacheco javainak összeírása házas-sága alkalmából, Greco, Pacheco, Velázquez hagyatéki leltára gazdag és sokrétű; spanyol, olasz, görög és latin szerzők műveit említik. Antik szerzők műveinek korán terjedtek el spanyol fordításai és átdolgozásai, de a kortárs olaszok is hamarosan találtak átültetőkre. Az „Amintá”-t például 1607-ben jelentette meg a festő-költő Jáuregui.

De a hazai pikareszk irodalom virágzása, az egymást sűrűn követő kiadások azt mutatják, hogy a világi irodalom nagyobb szabadságot élvezett Hispániában, mint a képzőművészet. Elhangzottak és eltűntek a profán jelenetek az *auto sacramentalisok* betéteiként, a románcokat, sikamlós táncdalokat és diáknótákat a tabernákban énekeltek, Velázquez berlini képén a három zenélő figura nyilván nem gregorián dallamot penget hangszerén. Tolnai akadémikus az egyházi ének és a pajzán szerelmes vers békés megférésére figyelmeztet Juan Ruíz műveiben. Ruíz pásztorlányának és a hidegtől gyötört lovagnak alkudozása népi életkép a javából. Cervantes „Csodálatos mosogatólány”-ában az öszvérhajcsárok és konyhai szolgálók táncdala sem keltett feltűnést. De megfesteni a XVI. században mindazt, amit a kóperegényekben leírtak, már aligha lehetett volna. A festmények felett az egyházi hatóságok ítélkeztek, elsősorban természetesen a templomba kerülő képek felett. A magánpaloták díszítésére szánt mű amúgy is igen csekély lehetett, de hogy volt ilyen, azt a források tanúsítják.

A dolgozatban idéztem egy 1601-ben megjelentetett kiadványt, melynek szerzetes írója az ördög művének mondja, ha a festők „hacen figuras lascivas y fabulosas”. Itt a *fabulosa* alatt akár mitológiai témát, akár egyszerűen életképszerű világi ábrázolást érthetünk. Az iskolás-konzervatív Vicente Carducho dialógusainak az alantas témájú *bodegónokról* szóló mondatait már bizonyosan úgy értelmezhetjük, hogy ilyen ábrázolások elterjedtek 1630 táján még Madridban is. De 1600 előtt keletkezett életképet a már széles körben megindult spanyol művészettörténet-kutatás sem ismer.

Az első andalúziai genre-ábrázolás is Velence ihletésére keletkezett. Festője, a rondai származású Alonso Vázquez egyházi témájú művein is világosan leolvasható, hogy ismerte Veronese és követői és a Bassano-kör világi festményeit. Alonso Vázqueznak itt bővebben tárgyalandó festményét a XVII. század első negyedében Sevillában, Duque de Alcalá híres palotájában, a Casa de Pilatosban látta Francisco Pacheco, Velázquez mestere és későbbi apósa. A kép biztosan nem készült hamarabb, mint az 1600-as évek. Noha számos provinciális északolasz mester művei között találunk hasonló alkotásokat, egy még magyarországi magángyűjteménybe is eljutott, a kép szerepét már a kortársak is korszaknyitónak érezték. Pacheco pontosan rá is tapint arra az újszerűsége, amelyet ez a kép a spanyol festészet műfajai között jelentett. Jellemzően nem nevezi *bodegónak* a „Lázár lakomáját”, nem is nevezhetné annak, hiszen bibliai témát ábrázolt rajta a festő, de „famoso”-nak, híresnek mondja és azt írja a továbbiakban Vázquezzel: „azt tette, amit más csendéletfestők (*pintores de frutas*) nem csináltak, az alakoknak ugyanolyan fontosságot tulajdonított, mint más dolgoknak”.

Ezeknek a tények ismeretében el kell vetnem tehát azt a javaslatot, hogy az életképfestészet tárgyalását már a XVI. század utolsó évtizedeivel megkezdjem. Ami pedig az ugyancsak önkényesen beiktatott századfordulót, az 1700-as évet mint az arany század életképfestészetének lezárása idejét illeti, a következőkre szeretném felhívni a figyelmet.

Az utolsó Habsburg-uralkodó, II. Károly 1700-ban halt meg. Ekkor tehát véget ért a Habsburgok spanyolországi ágának uralma. A Bourbonokkal új gazdasági-politikai érdekek, új művészeti ízlés érkezik Madridba. De az 1700-as év az utolsó pikareszk jellegű életképfestő, Murillo tanítványa és segéde, Pedro Nuñez de Villavicencio halálának éve is. Ezt a festőt még meglehetősen



erős szálak kötik a spanyol életkép leghaladóbb, a korszak társadalmi valóságának lényegi vonásait, fejlődési tendenciáit visszatükröző ágához, a *bodegón*hoz. Igaz, a XVII. század hatvanas éveiben gyökeresen más jellegű, Vayer professzortól ebből az együttesből egyenesen kiküldetésnek tartott műveket is alkotnak. De Juan de Valdés Leal 1660-ban festi „Vanitas”-ait, a valladolídi Diego Diaz, a másik táj-, csendélet- és a világ hívságait allegorikus halál-képekkel ábrázoló festő 1660-ban már nem is élt, az ugyancsak kasztíliai Pereda 1678-ban halt meg. Életképeik esetleges kiiktatása ebből az együttesből csak témájuk, a csendéleti elemeknek és a figuráknak allegorikus-misztikus beállítottsága, de nem keletkezési idejük miatt volna indokolt. A XVII. század spanyol életképfestését tehát, úgy érzem, indokoltan tárgyaltam az 1600-as és az 1700-as évtizedek mint a műfaj természetes határai között.

Az életképfestészet történetének itáliai felvázolása során — meg kell jegyezni, hogy még ezt a munkát sem végezték el sem hazai, sem külföldi kollégáink, tehát lényegében a spanyol életképfestészet történetéhez az itáliai fejlődést is át kellett tekinteni — természetesen csak kiragadott példákkal illusztrálhattam azt a hatalmas és sokrétű fejlődést, melyet ez a műfaj a XVI. század során megélt, amíg az önálló, a mai értelemben vett életképfestészet kialakult. Egyet kell értenem Vayer professzorral és Pogányné Balás Edit tisztelt opponensem, akik rámutatnak a quattrocentóban egyházi és történeti jelenetekbe bújtatott és néhol önállóan is megjelenő genre-jelenetekre. Ezek közül Melozzo da Forlì orvosságot törő Pestapepeje talán inkább genre-ábrázolásnak, mint életképnek nevezhető. Akkor már inkább életkép Delitio „Hímző Mária”-ja és „Mária születése” a kispolgári szülőszoba temérdek életből elcsúszott jelenetével Atriban, a Székeseházban. Mégsem szeretném az amúgy is aránytalanul hosszúvá nyúlt bevezető fejezeteket tovább terhelni az előzményekkel. Ez nem vonatkozik a Studiolo munkaábrázolásaira, melyeket magam is fontosnak és feltétlenül megemlíteném tartok.

A dolgozat elkészülte óta eltelt két esztendő alatt nemcsak a katalógus rész racionálisabb elrendezésére és további pontosítására, egyes mesterek esetében lényeges bővítésére, de a szöveges rész arányosítására is sor kerülhetett. Ez pedig arról győzött meg, hogy inkább csökkenteni, mint bővíteni kell az előzmények bemutatását. Az ilyen jellegű szemelvényes felsorolás, melyben igyekeztem az itáliai genre különböző fajtáit külön-külön csoportosítva tárgyalni, minden tárgyilagosságra való törekvés ellenére is esetleges marad. Elsődleges szempontom az volt, hogy az idézett példák között általában a kevésbé ismertekre, a perifériákra bújó, de a fővonalat befolyásoló ikonográfiai típusokra mutassak rá. Ezért emeltem ki Sofonisba Anguissola nápolyi rajzát vagy az Aertsen-képek után készült öt Matham-metszetet. Ezért is nem került viszont sor a XVII. századi holland életképek tárgyalására, de nemcsak ezért. Nem véletlen, hogy csak a dél-németalföldi életképeket vettem figyelembe, hiszen még az 1602-es első madridi látogatása óta Spanyolországban ismert Rubens működése is alig tekinthető előzménynek és igen kis mértékben kortársi ihletésnek.

A fiatal Velázquez, a műfaj legelőreutatóbb és legkvalitásosabb darabjainak megteremtője csak 1628-ban ismerte meg személyesen Rubensét, amikor már jórészt túl volt a *bodegón* forradalmi-újító korszakán. Ha Velázquez 1623-ban, Madridba érkezésekor látott is Rubens-műveket, azok a nagy barokk vonulatába illeszkedtek, semmi közük a plebejusi tárgyválasztású, erős fény és árny ellentétekkel megkomponált komoly, komor, szűkszavú velázquezi életképekhez. Ha nem Velázquez vesszük példának, hanem a más összefüggésben már idézett Alejandro Loartét, elég egy pillantást vetnünk Loarte 1626-os piaci árusaira és Snyders leningrádi „Gyümölcsiac”-ára, hogy a különbség azonnal szembeütővé váljék.

A XVII. századi németalföldi festészet hatása eléggé jelentéktelen a sokáig regionális szinten mozgó spanyol festészetre. Ide a kortárs eredmények a hazai ízlés szűrő-

jén keresztül jutottak csak el. Ezt a szűrőt még szűkíti az „eretnek” és „szakadár”, sőt lázadó Észak-Németalföld paraszti felfogása és polgári öntudata is. Talán Adriaen Brouwer első tekintete nem áll olyan távol a leningrádi Velázqueztől vagy a Sevillai vízhordótól. De a képek hangulati értéke, festői előadása, a mozgalmas kompozíció — még akkor is, ha Brouwer egy alakot állít a vászonra csak úgy, mint Ribera vagy félszázaddal később Murillo — olyan távol esik a spanyol genre statikus, komoly, mértani egyszerűséggel szerkesztett darabjaitól, hogy ezekkel kapcsolatban fel sem merült bennem az analógia lehetősége.

A spanyol életkép a latin örökségből indul ki, talán messzebb is, az antikvitásban kereshetjük gyökereit, mint erre Pogányné Balás Edit is utal a „Ráktól meg-mart fiú” témája kapcsán és nyilván erre gondol Vayer professzor is, amikor Carpaccio dajkáját és Tiziano tojásos kofáját említi. Itália és a XVI. századi flamand „konyha-képek” adják az ihletést, nem a később virágzó holland-flamand genre, akár Brouwer, akár Ostade, akár a fiatal korban még paraszti ihletű Jan Miense Molenaer képeit vizsgáljuk meg ebből a szempontból. Hollandiában egyébként is hamar kifinomul, előkelő társaságképpé merevedik az életkép, amely csak egy szűkebb nagypolgári réteg valóságát, mintaképeit fogja tükrözni. A tulajdonképpeni polgárságot meglehetősen nélkülöző Spanyolországban az uralkodó és a grandok érdekeit és érdemeit tekintik mindig mérvadónak és határozottan szétválasztják a közrendűeket megilletőt és a nemesi, főnemesi rétegre szabottat. Vicente Carducho 1630 táján keményen szeméretre veti a gazdag iparosnak, ha egy széken ülve vagy pohárszékhez támaszkodva, drapéria alatt festeti le magát „con la gravedad de traje y postura” mely királyokat és nagyurakat illet csak meg. Olyanok is vannak, sorolja tovább, akik fegyverzetben, „con bastón”, vezénylő pálcával örökítetik meg magukat, akár Alba herceg vagy Vasto márkí. Még azt is szeméretre veti a jómódú polgároknak, ha fekete ruhát viselnek a festményen, ami egyébként nem szokásuk a mindennapi életben.

Egy másik, a dolgozat egészét érintő centrális probléma a reneszánsz — manierizmus — barokk, a korszak három, jórészt egybefonódottan jelentkező stílusáramlata. Az általánosan elfogadott stílusmeghatározásoknak a spanyol viszonyokra vonatkoztatva még külön is sajátos jelentősége van; igyekeztem is az egész munka során kikerülni a spanyol festőkre vonatkozóan az ilyen jellegű meghatározásokat. Nem is vitatom Vayer professzornak azt a megállapítását, hogy Caravaggióban is, Velázquezen is számos barokk vonás fedezhető fel mind a kompozíciós megoldásokban, mind a festői megjelentetés tekintetében. Elég Caravaggio Brera-beli „Emmausi vacsora”-ját és Velázquez New York-i „Vacsora Emmausban” című képét a szemünk elé idézni. A dolgozat a manierizmus és a későbarokk általánosan „antirealista” tendenciáira irányítja a figyelmet. Úgy gondolom, az nem képezi vita tárgyát, hogy El Greco „Krisztus az olajfák hegyén” című műve vagy Juan de Valdés Leal „In Ictu Oculi”-ja „antirealista” alkotás. A XVI. század 20-as éveitől a XVII. század 20-as éveig a haladó régi és a születő új békésen megfér egymás mellett, mint ezt a „Manierizmus mesterei” című könyvemben igyekeztem kifejteni. De nemcsak a manierizmus korszakára áll ez a megállapítás, helytálló marad a korabarokkra vonatkoztatva is. És ugyanannak a mesternek — ha olyan jelentős egyéniségnél maradunk, mint Velázquez — élete során a különféle stílusperiódusok váltakozhatnak. Kialakul, változik, továbbfejlődik a kompozíciós séma, a festészeti kifejező erő, szerencsés esetben magának a korszaknak haladó áramlataival összhangban. A fiatal sevillai festőinas, majd segéd olasz és németalföldi metszeteken és szigorú mestere iskolás példáján alakuló művészete egészen más eszméket követ, mint a madridi udvarba került, első sorban képmásfestéssel foglalkozó önálló mester, aki nap mint nap szembe kerül az udvari gyűjteményekben őrzött, előtte eddig ismeretlen műrekekkel.

Velence koloritja, Flandria komponálásának bonyolultsága, majd az Itália kék ege alatt saját szemével tapasztalt antik és reneszánsz remekművek segítik to-



vább fejlődését. Így keletkezik nemcsak a korábban elképzelhetetlen „József véres öltönye” vagy a „Vulcanus műhelye”, de a „Szövő nők” is Arachnéval és az előtérben ülő asszonyokkal, akiről helyesen állapítja meg Pogány-né Balás Edit tisztelt opponensem, hogy noha az ábrázolás mitológiai ürüggyel készült, a megfestés módja, a kivitel életkép jellegű és nem lehetetlen, hogy ez volt a festő törekvése is. Mint ahogyan Vulcanus legényei is az egyszerű emberek munkás mindennapjait és nem a küklöpszok tevékenységét idézik szemünk elé. A „Szövő nők” előtérben ábrázolt női figurákat Velázquez életképszerűen ábrázolta, közelebb állnak a budapesti kép nőalakjához, egy falusi pásztorlányhoz, mint Athénéhez, ha álöltözetben van is. Ebből a szempontból a kép beleillik a madridi életképfestészet egészébe. Ha mégsem tárgyaltuk a „Las Hilanderas”-t vagy a Vulcanust a Velázquez modorában dolgozó madridi Antonio Puga-nak a XVII. század közepén keletkezett életképeivel egy sorban, ez csak azért történt, mert Puga Ermitázs-beli „Köszörűs”-e vagy a „Szegények levele” és a „Taberna” szándékában is életkép, míg Velázquez a bibliai vagy mitológiai tárgyú képekbe — tehát olyan kompozícióiba, ahol erre módot ejtethet — csak becsempészi a közrendű emberek mindennapi foglalkozásai között elcsúszott tevékenységének bemutatását. Szemben a korai *bodegónok* statikus — inkább céger jellegű — ábrázolásaival, ezeken a madridi képeken munkaábrázolásokat látunk a munka folyamatában. Arachné és társnői, a félmeztelen kovácslegények és a szembefordult Vulcanus nem más, mint gobelinszövő manufaktúra vagy kovácsműhely bemutatása. A „Las Hilanderas” Diego Angulo 1948-ban az Archivo Español de Arteban megjelent cikkéig mint életkép volt ismeretes. Amikor Angulo cikkét követően Anna Maria Caturla közölte Don Pedro de Arce gyűjteményének 1664-ben felvett hagyatéki leltárát, melyben a kép mint „Otra pintura de Diego Velázquez de la fabula de aragne” szerepel, már minden kutatót meggyőzhetett arról, hogy itt Pallas Athéné és a lídiai szövőnő vetélkedését ábrázolta a mester Ovidius „Átváltozásai”-nak szövege vagy ennek 16. századi spanyol átültetése alapján. Lehet, hogy szándéka volt más értelmet — a művészet magasabbrendűségének bizonyítását — is belevinni az ábrázolásba, lehet, hogy egyszerűen a vetélkedő és győzedelmeskedő istennő diadalát kívánta bemutatni. Itt is a háttérben helyezte el a tulajdonképpeni történetét — ha úgy tetszik ürüggyet —, mint ahogyan a londoni konyhai csendéleten a Krisztus lábánál kuporgó Máriát vagy a mulatt konyhaszolgálot ábrázoló skóciai kép háttérében — kép a képben (?) — az Emmausi vacsorát. De míg az első két ábrázolást egyértelműen életképnek tekintettem, addig mintha a Pallas és Arachné történetét elbeszélő mesteri vászonnal kapcsolatban nem éreztem volna eléggé pregnánsan az életképi megjelenítés szándékát. Pogány-né Balás Edit megjegyzése nyomán azonban úgy tűnik, hogy revidálnom kell ezt az álláspontot. Ha viszont az Arachné műhelye életkép lehet, még inkább lehet az a Vulcanus műhelye és a Bacchus, noha az elsőn Apollón a maga sugárzó valóságában fontosabb helyet foglal el, mint a „Las Hilanderas”-on a háttérbe szorult sisakos-pajzsos Athéné. És ott van a „kép a képben” harmadik típusa, Velázquez vejének, Mazónak festőműhelye a bécsi Kunsthistorisches Museumban, a háttérben egy IV. Fülöp portrén dolgozó Velázquezzel. Ezt mint genre-portrét eleve az életképek egy speciális fájának fogtam fel, úgy hiszem, joggal.

Vayer professzor rámutat arra, hogy ezen a képen „Velázquez műterme a reálisan ábrázolt előtér ugyanolyan reálisan ábrázolt háttérbe vezet” és felteszi a kér-

dést: ikonográfiai vagy ikonológiai interpretációt igényel-e a téma. Úgy érzem, ezen a művön nem a „kép a képben” esetével, hanem egy olyan perspektivikus kísérettel találkozunk, mint amilyent Velázquez a „Las Meninas”-on bravúrosan megoldott. Több térben több különböző történetet ábrázolt, melyet talán csak az fűz egybe, hogy azon (ha valóban így van) Velázquezzel és tágabb családjával szerepel.

Vayer professzor úgy találja, hogy a dolgozatban a középkori spanyol festészet jelentőségénél csekélyebb méltatást kapott, Tolnai akadémikus is úgy érzi, hogy a kontinuitás jelentőségét nem eléggé domborítom ki. Magam is részletesen tanulmányoztam, elsősorban a gazdag budapesti XV. századi spanyol festményanyag kapcsán (erről cikket is jelentettem meg és előadást is tartottam néhány évvel ezelőtt a madridi Diego Velázquez intézetben) a spanyol gótikus festészetet. Elismerem, hogy a katalán és kisebb részben a valenciai emlékek között vannak kimagasló művészi értékű alkotások is. Olyan mesterek, mint Dalmau, Huguet vagy Bernardo Martorell (régábban a Szent György oltár mestere „Not-name” alatt volt ismeretes) elérik az európai gótika jobb-jainak színvonalát. Martorell nevezetes Szent György-oltárán egészen megdöbbentő realitási életképszerű jeleket is fellelhetők az egyes táblák háttérjeiben. Az általános azonban nem ez, ez a kivétel. Tradicionális kompozíció, konzervatív technikai megoldások, közepes, ha nem is provinciális, de regionális előadás nem tesz ki lehetővé, hogy ezekben a művekben keressük a XVII. századi spanyol életképfestészet előzményeit.

Abban viszont kénytelen vagyok Vayer professzorral egyetérteni, hogy a tudománytörténet eredményeinek bedolgozása a bevezetésbe kívánczik és ezt a munkát, amennyiben a dolgozat kiadásra kerül, el is szándékozom végezni.

Noha nem térhettem ki valamennyi hasznos — útmutató — megállapításra, javaslatra és értékelésre, az elmondottakból is kitűnik, hogy mindhárom tisztelt opponensem számos észrevételét fel kívánom használni a munka végleges formába öntése során, melyen az elmúlt két év alatt is sokat fejlesztettem és pontosítottam, főként a katalógus részben, valamint a Murillo-követő Nuñez de Villavicencio életképeire vonatkozóan. Ez utóbórl elkészítettem és már sajtó alá is rendeztem az első oeuvre-katalógust mint ennek a dolgozatnak a melléktermékét. Ezeket a továbbfejlesztéseket természetesen már nem tudtam a tisztelt opponensek elé tárnai, hiszen a munka szövegezését 1974-ben lezártam.

Fentiekből is kitűnik, hogy tisztelt opponenseim igen komoly, rendkívül hasznos észrevételeit és megállapításait figyelembe véve, azokat a végleges szövegezésben kívánom felhasználni. Egyben mind nekik, mind a Szépművészeti Múzeum vezetésének, mind főhatóságomnak, a Kulturális Minisztérium Múzeumi Főosztályának az elmúlt évek során nyújtott segítségéért és tanulmányi szabadságokért hálás köszönetet mondok. Ezek a segítségek tették lehetővé számomra, hogy a XVII. század spanyol életképfestészetének történetét feldolgozhassam.

\*

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a küldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Harasztiné Takács Mariannának a művészettörténeti tudományok doktori fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1976. április 18-i hatállyal Harasztiné Takács Mariannát a művészettörténeti tudományok doktorává nyilvánította.



## V. N. LAZAREV: RÉGI EURÓPAI MESTEREK

Moszkva, 1974.

V. N. Lazarev, aki nemcsak a bizánci és a régi orosz, hanem a nyugat-európai művészetnek is jelentős kutatója, ebben a könyvében a XVII—XVIII. századi művészekről szóló tanulmányait gyűjtötte össze. A szerző saját bevallása szerint már a húszas évektől kezdve lelkesedéssel foglalkozott az itt bemutatott művészek munkásságával majd így folytatja: „Minél öregebb lettem annál kevésbé vonzott a barokk és minden »barokkos«. — Csak Rubensnek, Bernininek, Borromininek és Guarino Guarininek sikerült a barokk stílus talaján a művészet nagy alkotásait megteremtteni. Mindazok, akik őket utánozták, már epigonok voltak és egyetlen egy új szót sem szóltak. A XVII. század festészetének legjava a barokk művészet fejlődésének hivatalos vonalától távol esik. Sem Brouwer, sem Velázquez, sem Hals, sem Rembrandt, sem Vermeer, sem Louis Le Nain nem barokk festő, bár a XVII. században élt. Mindegyiknek volt olyan időszaka, amikor a barokk esztétika hatása alá került, de lényegében útjuk különvált attól, amit az akadémizmus és a klasszicizmus teoretikusai hirdettek. És ennek megvolt a maga mély logikája, mert ők teljesen más forrásokból merítettek és teljesen más eszméknek éltek.” A kötetben az említett XVII. századi mestereken kívül — Rubens, Brouwer, Velázquez, Hals, Rembrandt, Vermeer, Louis Le Nain — két XVIII. századi művésszel is foglalkozik egy-egy fejezet, mégpedig Gabriel de Saint-Aubinnel és Jean-Baptiste-Siméon Chardinnel. (Chardinnel foglalkozó kutatásait a szerző kétszer is külön kötetben publikálta, először Moszkvában 1947-ben, majd Drezdában 1966-ban.)

V. N. Lazarev mindegyik tanulmánya egyszerű, világos s mindenki számára könnyen érthető és élvezhető, ugyanakkor megtaláljuk bennük — érdekes megfigyelésben — a részletes tudományos vitákat is. Frans Halsnál például kitér az attribúciós problémákra vitázva W. Valentinerrel és N. S. Trivas-szal. G. Wildenstein Chardin-kutató által számos Chardinnek tulajdonított mű eredetiségét (G. Wildenstein: Chardin, Paris, 1933) vonja kétségbe, míg Ch. de Tolnayval Rembrandt „A posztóscéh elöljárói” című képének értelmezésében vitázik.

A tanulmányok közül az első, a Rubensről szóló talán a legolvasmányosabb. Ezért is választhatták nyitó fejezetnek, s így az olvasó szinte észrevétlenül találkozik a barokk művészet súlyosabb problémáival. Németalföld történeti helyzetének rövid bemutatása után ismerkedhetünk meg Rubens részletes életrajzával. Ezt követően a szerző alaposan megvilágítja a barokk művészet elméleti kérdéseit, mert szerinte csak így érthető meg igazán Rubens művészete. Megmagyarázza az ordine, a modo, a specie fogalmakat és másokkal együtt rámutat ezek pontos értelmezésére a barokk művészetben. Csak ezután tér rá Rubens festészetének részletes elemzésére, melyet műfajok szerint csoportosítva tárgyal, s külön-külön boncolgatja a katolikus-vallásos, a mitológiai, az allegorikus és a tájkép kompozícióit. Végezetül pedig bemutatásra kerül Rubens művészetének hatása a későbbi idők festőinek látásmódjára, forma- és szinkultúrájára.

Adriaen Brouwer ugyancsak érdekesen, könnyedén majdnem esszé-szerűen, ugyanakkor tudományos értékkel és pontossággal mutatja be a szerző. Egy Van Dyck-

metszet ismertetésével, mely Brouwert örököltette meg, indul a tanulmány s egyúttal egynéhány találó mondattal utal Brouwer jellemére és környezetére. Brouwernek, a XVII. század nagy népi realista mestere műveinek elemzésekor V. N. Lazarev nem a hagyományos eszközökhöz nyúl. A szerző figyelme számos, csak látszólag jelentéktelen kultúrtörténeti részletre is kiterjed, s ezek a részletek a mélyebb megértést feltétlenül elősegítik. Ez elsősorban a pipázó, részegeskedő s verekedő parasztok bemutatására vonatkozik. Miért is kapott oly nagy szerepet a dohányzó parasztok megfestése? Ezzel ugyanis kitűnő lehetősége nyílt a művésznek az ábrázolt személyek mélyebb jellemzésére. „Azért, hogy megértsük a brouweri képek tematikájának specifikumát, egy fontos körülményre kell fölfigyelnünk. A XVII. század eleje Európában a szesz és a dohány megjelenésének korszaka volt, s a szesz és a dohány idővel igen vonzóvá vált. ... Bár (a szesz) káros volt (kezdetben még nem nagyon tudták tisztítani), ártalmasságának mértéke alapján mégsem lehet összehasonlítani a dohánynal. A dohányt ugyanis kenderrel keverték, s így a dohány egy sajátos narkotikum szerepét kezdte betölteni, olyanét, amely közeli volt a belladonnához” — írja V. N. Lazarev, majd hozzáteszi: „A dohány iránti vonzalom fokozatosan tömegpszichózissá alakult. ... A dohányzókat a legkülönbébb büntetésekkel fenyegették, sőt akasztófával is, VIII. Orbán pápa pedig a »dohányos bűnösöket« kiközösítette az egyházból. De mindez hiábavaló volt.” Az ilyen kultúrtörténeti adatok összegyűjtése fontos segítséget nyújt Brouwer korának és körének megértéséhez, s végső soron nélkülük nem képzelhető el maguknak a műveknek a teljes és helyes interpretációja sem. A szépen elemzett Brouwer-képekhez mi csak egy művet fűzünk hozzá, mégpedig a Szépművészeti Múzeum Brouwer-képét, mely éppen dohányzókat ábrázol, s ha talán nem is tartozik a művész legjelentősebb alkotásai közé, kompozíciójával és jellemzőjével megérdemli a figyelmet. (Egyébként az Esterházy-gyűjteményből származik.)

Érdekes egy pillantást vetnünk arra is, hogy a szovjet szakirodalom Brouwer életrajzát hogyan értelmezte, ill. értékelte. Megállapíthatjuk, hogy Brouwer életrajzát számos szerző igen helytelenül értelmezte. Ennek oka bizonyos sematizmus s egyoldalú történelemfelfogás volt. V. N. Lazarev is határozottan föllep az ilyen típusú munkák ellen. Bizonyos hasonlóságot valóban fölfedezhetünk Rabelais és Brouwer alakjai között, hiszen mindegyiknél bővérű, erőteljesen jellemzett figurákkal találkozunk. Sokan vagy eltúlozzák ezt a hasonlóságot, vagy pedig teljesen hibás alapállásból kiindulva közelítik meg. N. M. Gersenzon Brouwer „nem teljes értékű s mintegy káros demokratizmusáról” ír és megrója Brouwert azért, mert „ő nem képes fölemelkedni a XVII. század igazi humanistáinak színvonalára, Rembrandtéra vagy Velázquezéra és nem képes megmutatni a lesüllyedt és szerencsétlen lényekben az emberi méltóságot”. (N. Gersenzon-Csegodaeva: Flamandszkie zsvivopiszi, Moszkva, 1949. 97—98. old.) B. R. Vipper pedig Brouwerből a „feudális-arisztokrata tradíciókkal” és a „polgári társadalom előítéleteivel” küzdő aktív harcost csinál, olyat, aki a „plebejusi protestálás” útjára lépett. (B. R. Vipper:



Sztanovlenyije raelizma v gollandszkoj zsvopiszi XVII veka. Moszkva, 1957, 211., 220., 222. old.) Mindez pedig nem jellemzője a brouweri művészetnek. „Nem érthetünk egyet M. V. Alpatovval sem — írja V. N. Lazarev —, ugyanis M. V. Alpatov Brouwer képeiben »valami borzalmasat«, »sajgó fájdalmat«, »őszinte bánatot«, »végtelen szomorúságot« lát, amelyek állítólag Brouwert olyan »novellairó mesterekhez közelítik, mint Csehov vagy Hemingway.« (M. Alpatov: Etjudü po isztorii zapadnoevropejszkogo iszkussztva. Moszkva, 1963, 200., 204., 205. old.) Ezek a kifejezések melyeket a XIX. század vége és a XX. század művészetének fegyvertárából kölcsönöztek, teljesen idegenek voltak Brouwertől, aki sokkal épebb

és egészségesebb természet volt. Brouwer művészete lelkének helyes megértéséhez sokat nyújt. M. M. Bahtyin tehetséges könyve „Tvorcsestvó François Rabelais i narodnaja kultura srednyevkovja i Reneszansza. Moszkva, 1965. (François Rabelais munkássága és a középkor és a reneszánsz népi kultúrája)“.

Sajnos nincs módunkban a könyv összes tanulmányát bemutatni. Most csak ízelítőként kettőt emeltünk ki, de mindegyik tanulmányt a fent említett friss, vitatkozókékv világos és széles horizontú logikus érvelés és nem utolsósorban élvezetes előadás jellemez.

Ruzsa György

## V. N. LAZAREV: BIZÁNCI FESTÉSZET Moszkva, 1971.

V. N. Lazarev bizánci festészettel foglalkozó művei igen széles körben ismertek, főképp az 1947–48-ban publikált kétkötetes Isztorija vizantijszkoi zsvopiszi részletes, összefoglaló történeti műve, mely számos elméleti kérdésre is választ ad és nem utolsósorban az 1967-ben Torinóban megjelent Storia della pittura bizantina, mely az előbbinek az újabb kutatásokat is magában foglaló átdolgozása. De V. N. Lazarev bizánci kutatásait nemcsak e művek jelezték, hanem — többek között — azok a tanulmányai, amelyeket a legrangosabb tudományos folyóiratokban és kiadványokban tett közzé. E tanulmányokat gyűjtötték össze s orosz nyelven megjelentették az itt ismertetendő tanulmánykötetben. De nem pusztán mechanikus összegyűjtésről van szó, hanem ennél sokkal többről, s éppen ez mutatja az idős szerző ma is fiatalos, alkotó gondolkodásmódját. „... két út állt előttem — írja V. N. Lazarev —, vagy semmit sem változtatok s mindent meghagyok az eredeti változatban, vagy megteszem a legfontosabb pontosításokat és javításokat figyelembe véve az új kutatásokat és az új szakirodalmat. Én a második utat választottam, azt amelyet rendszerint elkerülnék a tévedhetetlenségükben makacsul bízó szerzők. A cikkek egy része jelentős átdolgozásra került, más része csak jelentéktelen kiegészítéseket kapott, néhányat pedig változatlanul hagytam.”

A tanulmánykötet cikkei hét csoportra oszthatók. Az elsőt a Nyikodim Pavlovics Kondakovról szóló tanulmány képviseli. Itt elsősorban érdekes módszertani kérdések elemzésével találkozhatunk. A válogatásba — a szélesebb horizont kedvéért — az Isztorija vizantijszkoi zsvopiszi c. könyv három fejezete is bekerült: „A bizánci művészet alapjai”, „Bizánci esztétika”, „A bizánci templom festészeti díszítésének rendszere”. Ez utóbbi fejezet igen jelentősen kiegészült az 1947-es kiadáshoz képest. A harmadik csoporthoz tartozó munkák Bizánc és Itália kapcsolataival foglalkoznak. („Bizánci művészet és itáliai festészet a koraközépkorban”, „Konstantinápoly és a nemzeti iskolák az új kutatások tükrében” stb.) A negyedik csoport a monumentális falképeket elemzi. („Ravennai mozaikok”, „Castelseprio freskói”, „Macedonia festészete a XI–XII. században”, „Cefalu mozaikja” stb.) Az ötödik csoport témája az ikonfestészet, míg a hatodiké a miniaturafestészet. („XIV–XV. századi bizánci ikonok”, „A Palaiologosz-kor táblaképfestészetének két új emléke” stb., ill. „Néhány kritikai megjegyzés a Chludov-Psalteriumról” stb.) Végezetül pedig külön csoportba sorolható a módszerében és anyaggyűjtésében rendkívül figyelemre méltó hosszú tanulmány, melynek címe „Studiumok az Istenanya ikonográfiájához”.

Az ikonográfiával kapcsolatban már is meg kell emlékeznünk a szerzőnek a hozzá kapcsolódó álláspontjáról. Ismeretes, hogy a bizánci művészet földolgozója igen nagy előnyben részesítették az ikonográfiai kutatásokat. Alig tudunk említeni más területeket, amelynek tanulmányozásánál ilyen nagy súlyt fektettek volna az ikonográfiára. Ez persze következik bizonyos fokig a bizánci művészet jellegéből is, ugyanis itt a különféle,

gyakran szigorú programok mindig is nagy szerepet játszottak, s a későbbiek folyamán a helyi szentek igencsak megszorodtak, s kultuszuk különös jelentőségre emelkedett. Sokáig a bizánci művészet kutatása az ábrázolások pusztá leírására és rendszerezésére korlátozódott. N. P. Kondakov volt a bizánci ikonográfiai kutatásoknak egyik legnagyobb művelője, de az ő írásaiiban széles kultúrtörténeti ismeretanyag is megjelenik. D. V. Ajnalov, N. P. Kondakov tanítványa az ikonográfiai módszernek immáron teljes birtokában, nagy figyelmet fordított a stilisztikai analízisre is. Bizonyos fokig érthető az orosz kutatóknak a bizánci művészet művészi értékeire való aránylag késői reagálása, hiszen gondoljunk csak arra, hogy az orosz ikonfestészet még a XIX. század végén is pusztán az archeológiai és egyháztörténeti kutatások tárgya volt. V. N. Lazarev talán egy kis túlzással írja azt, hogy „sajnos napjainkig is a bizánci művészet történései között túlsúlyban vannak a tiszta »ikonográfusok«, akik semmit sem akarnak tudni sem a művészi kifejezés formáiról, sem a stílusról mint esztétikai kategóriáról, sem a művészettörténet tudományának legújabb irányzatairól”. Majd hozzáteszi: „A számunkra érdekes kérdéseknek ilyen egyoldalú megközelítése szerencsére azért nem mindenütt fölbukkanó jelenség. Demus, Kitzinger, Buchtal, Radojesics munkáiban egészen más hozzáállással találkozunk, lényegesen sokoldalúbbal és sokkal modernebben. Az ikonográfia problémáját megtartják, ugyanakkor a művészi kifejezés formái válnak a tudós alapos tanulmányozásának tárgyává.” Ez a pozíció tükröződik Lazarev könyvének minden tanulmányában is.

A ravennai mozaikok című tanulmány bővített formája annak az előadásnak, mely 1959-ben hangzott el a velencei egyetemen (Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina). Ismeretes, hogy az utóbbi időben különösen E. Swift Roman Sources of Christian Art (New York, 1951) könyvének megjelenése után újból hosszas viták bontakoztak ki arról, hogy az ókeresztény és a bizánci művészet kialakulásában Kelet vagy Nyugat játszott-e a vezető szerepet. Ezek a viták — V. N. Lazarev szerint — eleve terméketlenek, sőt károsak a tudomány számára. „Különösen akkor, amikor ezeket (a vitákat) szűk nacionalizmus vagy korlátozott történelmi látókörű Európacentrizmus diktálja.” Az ókeresztény művészet egyidejűleg fejlődött Nyugaton és Keleten. A Római Birodalom hatalmas területe mesterségesen kapcsolta össze e legkülönbözőbb népeket. Nagyszámú, különböző művészeti központot figyelhetünk meg, amelynek mindegyike a maga helyi hagyományaira támaszkodott. Ismeretes, hogy Rómának nagy jelentősége volt, de az ő körébe is könnyen bekerülhettek bizonyos elemek a hatalmas birodalomnak még a legtávolabbi pontjairól is. A politikai egység és a jól kiépített közlekedési kapcsolatok lehetővé tették az emberek és az eszmék cseréjét, Kelet és Nyugat kapcsolatát. A IV. századtól kezdve, azaz Róma legyöngyülésétől számítva a helyi iskolák sajátosságai jobban kirajzolódtak sőt a gazdasági és a kulturális fejlődés központja fokozatosan Keletre tevődött át. „... a modern kutató figyelmének központjában nem a Kelet vagy



Nyugat kérdésnek kell lennie (ilyen ellentétbe állítást a késői antikvitás nem is ismert, mivel a nyugati és a keleti elemek elszakíthatatlan kapcsolatban és a legszorosabb kölcsönhatásban jelentek meg), hanem a különböző iskolák jelentőségéről és szerepéről szóló kérdésnek függetlenül attól, hogy ezek az iskolák nyugatiak-e, avagy keletiek." A szerző helyes tudományos kérdésfeltevésekként más kutatási szempontokat javasol. Mindenekelőtt azt kell megvizsgálni, hogy milyen történelmi körülmények között alakultak ki ezek az iskolák. Fontos azt is tisztázni, hogy milyen helyi tradíciókra támaszkodtak. Meg kell nézni azt is, hogy melyek a közös és melyek a lényegi, sajátos vonások. Végül pedig rá kell világítani arra, hogy ezek az iskolák milyen helyet foglalnak el a későantik és a korabizánci művészetben. Természetesen ezeket a kérdéseket nem általánosságban kell tanulmányozni, hanem mindig is adott történelmi korszakban. V. N. Lazarev ilyen alapállásból indul ki a ravennai mozaikok olyannyira nehéz kutatásánál is.

A szerző ezután részletesebben elemzi Ravenna történetét és művészetét és arra a megállapításra jut, hogy végső soron a ravennai mozaik-iskola nem volt sem római jellegű, sem bizánci, hanem az itáliai iskolák legnagyobbikának egyike volt, olyan jelentőségű, amelyet nyugodtan nevezhetünk önálló iskolának. Kétségkívül Ravenna, ahol oly sok egyházi és világi épület készült el, saját iparosréteggel rendelkezett. Ha fel is használták bizonyos római, milánói, konstantinápolyi vagy éppen szíriai példákat, a ravennai mozaikok ravennai mesterek kez munkájának eredményei, nem pedig meghívottaké. Ezt bizonyítja egyébként a ravennai mozaikok feltűnő egysége is. Ezután külön-külön kerülnek elemzésre a ravennai mozaikok. A legérdekesebbek közé tartozik a Galla Placidia mauzóleum mozaikjainak elemzése. Kiderül, hogy legalább két mozaikkészítő mester dolgozott itt. Fölmerül a kérdés, nem hivatott-e Galla Placidia Konstantinápolyból 423-ban egy magasan kvalifikált mestert, aki a helyi mesterekkel együtt dolgozott volna a mauzóleumon. A mozaikok magas minősége eszünkbe juttatja a konstantinápolyi Nagy Palota mozaikjait, ahol ugyanez az „impresszionista” előadás valósult meg. Ehhez hasonlóan egyébként már korábban Toesca[1] is megállapított. De a szerző továbblép, s azt írja, hogy „a »Galla Placidia mozaikja« a római Santa Maria Maggiore mozaikjaival együtt, az én véleményem szerint, egyedüli olyan emlékek itáliai talajon, amelyek áttételes formában a korai, teljesen elpusztult konstantinápolyi festészetet tükrözik. Amint a későbbi konstantinápolyi mozaikok mutatják, e festészet megkülönböztető jege az igen fejlett „impresszionizmus” volt, amely Konstantinápolyban sokkal keményebben és tovább tartotta magát, mint a Nyugati Birodalom gyorsan fejlődő területein”.

A tanulmány sorra veszi a többi ravennai mozaikot is, s részletes elemzésükből az derül ki, hogy a konstantinápolyi festészet közvetlen hatása csak kivételként jelentkezett, mégpedig a már említett Galla Placidia mozaikjain és a San Vitaleben. A szerző álláspontjának végső kicsengése az, hogy bizonyos erős bizánci hatásokról szó lehet, amelyek a ravennai művészek munkáin megjelennek a VI. század közepén, de nem kell ezeket a kutatásokat túlértékelni. A ravennai mesterek ez idő tájt már oly erős saját tradícióval rendelkeztek, hogy Bizáncból inkább csak ikonográfiai típusokat vettek át, s csak alig hatott rájuk Bizánc művészeti előadásmódja. A Galla Placidia és a San Vitale kivételével minden ravennai emlék „a konstantinápolyi festészet fejlődésének útján kívül helyezkedik el. Ezek (az emlékek) helyi iskolának az alkotásai, amelyeknek megvan a maga világosan kifejezésre jutó helyi koloritja. És az V–VI. században ez az iskola volt nemcsak Itáliában, hanem az egész Bizánci Birodalom területén a legalkotóbbak és a legjelentősebbek egyike”.

A Castelseprio-ról szóló fejezet a kötet egyik legérdekesebb része. Itt elsősorban K. Weitzmann-nal vitázva fejti ki a szerző nézetét. (E munka egyébként olasz nyelven is megjelent: V. Lazarev: Gli Affreschi di Castelseprio. Sibirium, III, 1956–57, pp. 87–102.)

Az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb freskóföltá-

rása a castelseprio-i Santa Maria templom freskóihoz fűződik. (Castelseprio Milánótól északnyugatra kb. 45 km-re terül el.) A feltárást A. De Capitani d'Arzago vezette, aki több tanulmányban is írt erről a freskóról. Egyesek Castelseprio freskóit korainak VI. századtól a VIII. század elejéig, míg mások későinek IX., X. századnak datálják. Ez utóbbiak közé tartozik K. Weitzmann is.[2] A késői datálás ellen gyűjtött össze argumentumokat V. N. Lazarev úgy, hogy közben részletes megvilágításba kerülnek az ikonográfiai és stilisztikai problémák, továbbá K. Weitzmann ún. „macedóniai reneszánsz” elméletének kérdésessége.

Castelseprio freskói között aránylag kevés maradt fenn, s így a rekonstrukció sok nehézséget mutat. Az Angyali üdvözet, József álma, Utazás Betlehembe, Krisztus félalakos, szakállas ábrázolása, Az előkészített trón, Bemutatás a templomban, Krisztus születése, maradtak fenn. Megfigyelhető, hogy Krisztus gyermekkorát különösen sok jelenet mutatja be.

„Milyen volt Castelseprio freskóinak alap gondolata, mely szerint a jeleneteket válogatták meg?” — teszi fel a kérdést a szerző, s azonnal válaszol is rá: az alap gondolat a megtestesülés dogmájának bemutatása volt.

Az Angyali üdvözetben Krisztus világrajzátőnének jelentősége hangsúlyozódik, Mária és Erzsébet találkozásának jelenetében azt láthatjuk, amint Mária Erzsébetet arra kéri, hogy figyeljen fel a születendő Megváltóra. A József álma, Utazás Betlehembe, Krisztus születése, Pásztorok imádása, Körülmetelés, Bemutatás a templomban jelenetek mind a Kis Jézus cselekedeteinek megszületésével, ill. isteni küldetésével kapcsolatosak.

Ezután már csak azt kell megvizsgálni, mikor is volt Itáliában a megtestesülés dogmája iránt ilyen különösen nagy érdeklődés. Ez pedig az észak-itáliai áriánus eretnek-ség elterjedésekor figyelhető meg. Ismeretes, hogy a longobárdok a VI. század közepéig erősen kötődtek az áriánus eretnekséghez, s ezután is még egy ideig megfigyelhető e tanítás visszhangja, amely ellen a katolikus egyház kemény harcot vívott. Az áriánusok tagadták az Isten Fiának egyenlőségét az Isten Atyával. Krisztusnak csak másodlagos istenséget tulajdonítottak. Éppen ezért volt oly fontos az egyházi freskókon Krisztus isteni természetének és isteni jelentőségének bizonyítékait bemutatni. Pontosan ezt tekinthetjük a castelseprio-i freskók legfőbb célkitűzésének. Szemmel láthatóan — írja a szerző — a megrendelő ezt a feladatot teológiai szinten pontosan kidolgoztatta. A megrendelő pedig a katolikus papság azon köréhez tartozhatott, mely igen határozottan harcolt az áriánus eretnekség ellen.

Ha pedig a freskók stílusát vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy festője kétségkívül az elsőrangú mesterek közül került ki, aki könnyedén, szinte minden erőfeszítés és feszültség nélkül dolgozik, s maga a mű frissen közvetíti az „antikvitás lélegzetét”. Első látásra nem könnyű megkeresni azt a stíluskort, amelyben e freskók elhelyezhetők. A. De Capitani d'Arzago szerint a szír-palesztin művészettel hozhatjuk összefüggésbe. V. N. Lazarev cáfolja ezt az elgondolást. Amennyire ismeretes a IV–VII. századi szíriai és palesztinai művészet, abból megállapítható sajátos expresszivitása, s ez lényegesen távol áll a castelseprio-i freskók stílusától, nem is beszélve az eszmei-tartalmi különbségekről.

Így tehát megint nyitva maradt a kérdés, hogy melyik iskolához is köthetők Castelseprio freskói. A szálak végső soron Konstantinápolyba vezetnek, amelynek művészete egyébként a szíriai ikonográfiai típusokat is magába olvasztotta. Igaz, Konstantinápoly képrombolás előtti művészetéről igen keveset tudunk, de van egy jelentős freskó, melyet biztos, hogy Konstantinápolyból jött görög mesterek festettek. Ez pedig nem más, mint a római Santa Maria Antiqua freskói. Ezek a freskók a VI. században és a VII. század legelején készültek. (Angyali Üdvözet, Szent Anna Máriával stb.)

K. Weitzmann ugyancsak megemlékezik a Santa Maria Antiqua freskóiról,[3] de a hasonlóság lehetőségét azonnal elveti. Az összehasonlítás alapjául a mindkét templomban megtalálható Pásztorok imádása jelenetet veszi. „Csakhogy ő elfelejtkezik arról, hogy a Santa



Maria Antiqua-ban levő Pásztorok imádása nem tartozik a «görög» csoporthoz, ugyanis ez nyugati mester ecsetjéhez fűződik” — írja V. N. Lazarev. Ugyancsak problematikus K. Weitzmann álláspontja a ruharedőkkel kapcsolatban; ugyanis azt állítja, hogy az itt megfigyelhető két előadásmód között olyan nagy a különbség, hogy más-más korszakban kellett hogy készüljenek. V. N. Lazarev részletesen elemzi a különbségeket és a hasonló megoldásokat is, s megállapítja, hogy „a ruhák redőzetének megfestésében jelentkező különbséget nem a fejlődés stílus-etapjai különbözőségével kell magyarázni, hanem az individuális előadásmód különbözőségével”. Végül pedig K. Weitzmannnak az az állítása,[4] mely szerint az átható éles tekintet csak a X. század miniatúráira jellemző, s ezért is datálhatók Castelseprio freskói X. századnak, hiszen itt is hasonló tekintetekkel találkozhatunk — megcáfolható a Stobiban levő püspöki templom freskóira[5] való hivatkozással —, olvashatjuk tovább V. N. Lazarev szigorú, vaslogikával rendelkező, minden részletre kiterjedő kritikájában.

A fentiek alapján megállapítható, hogy Castelseprio freskóit a X. századnál jóval korábbra kell datálnunk, mégpedig a legközelebbi rokon emlékekkel a római Santa Maria Antiqua freskóival egyidejűnek, tehát a VII. századra és a VIII. század legelejére.

V. N. Lazarev boncolóké alá veszi K. Weitzmann ikonográfiai módszerét is. V. N. Lazarev szerint K. Weitzmann az ikonográfiai kérdéseket teljesen formálisan közelíti meg. Amikor K. Weitzmann a castelseprio freskók X. századi datálását igyekszik bizonyítani, akkor K. Weitzmann az alvó József egy X. századból származó miniatúra ábrázolására utal,[6] ahol Józsefet ugyanolyan pózban ábrázolták, mint Castelseprio freskóján. Így K. Weitzmann a következő megállapításra jut: az ókeresztény művészetben Józsefet mindig mély álomban ábrázolták, mégpedig úgy, hogy kezét feje alá tette, míg a középbizánci művészetben inkább csak szenderegőnek ábrázolták, s kezét a teste mellett kinyújtotta. „Az Ateniben levő grúz freskón, mely a XI. században készült, Józsefet éppen abban a pózban ábrázolják, amely Weitzmann véleménye szerint az ókeresztény ikonográfiának a jellemzője.[7] Következésképpen, minthogy az első és a második típus egyidejűleg létezett, ezért nincs semmi alapunk arra, hogy a kettő közül az egyikre hivatkozzunk mint bizonyítékra, amely a Castelseprio freskóinak későbbi datálása mellett szól. Az ilyen hivatkozás formális jellegű, és végső soron pontosan semmit sem bizonyít. Nem szabad az ikonográfiai analízist pusztán egyes figurák pózainak és gesztusainak összevetése alap-

ján fölépíteni figyelmen kívül hagyva az adott jelenet eszmei kontextusát” — hangsúlyozza V. N. Lazarev.

Végezetül, lényegében a fentiekkel való összefüggésben, tér át a szerző Weitzmann ún. „macedóniai reneszánsz” koncepciójának részletes ismertetésére és kritikájára.

Azoknak is érdemes alaposan elolvasni V. N. Lazarevnek ezt a tanulmányát, akik nem foglalkoznak bizánci művészettel, mert kutatási módszere mindenki számára rendkívül tanulságos. Érvelése kristálytisza és meggyőző. Állításai szigorú pontossággal ízesülnek egymásba s világos konstrukciót alkotnak. Jól láttuk, hogy a széles körű és biztos stíluskritikai módszer és elsősorban az ikonográfiai, sőt ikonológiai módszer milyen megbízható segítségünkre lehet a datálási kérdésekben.

A XIV—XV. századi bizánci ikonok fejezet már korábban kiadásra került (V. Lazareff. Byzantin Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. = „The Burlington Magazine”, LXXI, 1937, p. 249—261.), de e tanulmánykötetben jelentős átdolgozásra került, ezen túl a szerző még több, a korábbi kiadásban nem szereplő ikon tárgyalásával egészítette ki.

Az utóbbi években e témakörben főképp K. Weitzmann publikációival[8] találkozhatunk, amelyekről a szerző elismerően nyilatkozik. „Weitzmann professzor nagy tudományos érdeme egy egész sor új korai enkauszta-ikon felfedezése és az ikoncsoportok stílusjegyeinek elhatárolása...”

Az újonnan elemzett ikonok közül kiemelkedik az Állami Orosz Múzeum Lázár föltámasztását ábrázoló ikona. Igen magas művészi értéke azonnal szembeötlő. V. N. Lazarev elemzi színvilágát, kompozícióját, s analógiákat keres. Ez utóbbi nem könnyű munka, hiszen itt egy igen sajátos emlékek állunk szemben. Annyit minden esetre biztosan meg lehet állapítani, hogy ez a mű a Palaiologosz-kor fénykorában készült s nem későbbi a XIV. század közepénél. A Tretyakov Képtár Keresztrefeszítés ikonját az Andrej Rubljov jubileumi kiállítás katalógusában hibásan XV. századnak vélték. A datálást kétségkívül megnehezíti a mű nagyon rossz állapota. A szerző stilisztikai és ikonográfiai jegyek alapján az ikont régebbinek tartja.

A tanulmánykötet egy-egy részletét nehéz bemutatni, mert rendszerint minden fejezet önmagában teljes, szerves egységet alkot. Éppen ez a szerves logikus fölépítés az egyik legjellemzőbb vonása V. N. Lazarev minden egyes publikációjának. Az orosz nyelvű Bizánci festészet tanulmánykötet az utóbbi évek bizantinisztikai kiadványai között jelentős helyet foglal el.

Ruzsa György

#### JEGYZETEK

1 P. Toesca: Storia dell'arte italiana. I. Torino. 1927. p. 184.

2 K. Weitzmann: Gli affreschi di S. Maria di Castelseprio. — „Rassegna storica del Seprio”. fasc. IX—X. 1949—1950. p. 12—27; K. Weitzmann: The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio. Princeton, 1951.

3 K. Weitzmann: op. cit. (1951) p. 13—15.

4 K. Weitzmann: op. cit. (1951) p. 25.

5 E. Kitzinger: A Survey of the Early Christian Town of Stobi. — „Dumbarton Oaks Papers”. No. 3. Cambr. Mass. 1946, p. 109—110, fig. 152.

6 K. Weitzmann: op. cit. (1951) p. 52.

7 S. Amiranashvili: Isztoria gruzinszkogo iszkusstva. t. I. Moszkva, 1950. sztr. 183., tabl. 61—62.

8 K. Weitzmann: Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai. — „The Art Bulletin”. XLV, 1963; K. Weitzmann: Eine spätkomnenischen Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts. — „Festschrift Herbert von Einem”. Berlin, 1965.; K. Weitzmann: Icon Painting in the Crusader Kingdom. — „Dumbarton Oaks Papers”. No. 20. Washington, 1966.; stb.



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Agócs András

A kézirat nyomdába érkezett: 1976. IV. 1. Terjedelem: 12. (A/5 ív)

Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György







# СОДЕРЖАНИЕ

## О Ч Е Р К И

|               |  |     |
|---------------|--|-----|
| КАРОЙ ГОМБОШ: | Древние туркменские ковры .....  | 175 |
| ЛАСЛО ЗОЛНАИ: | Каменный герб чешского дома Люксембургов и фрагмент каменной короны, найденной в ходе новейших раскопок в дворце на Буде ... | 218 |

## И С С Л Е Д О В А Н И Я

|              |  |     |
|--------------|--|-----|
| ЕНЕ МУРАДИН: | Бени Ференци в Трансильвании .....                                 | 234 |
| ЕНЕ МУРАДИН: | Ноеми Ференци (Трансильванские этапы одного творческого пути) .... | 242 |

## Д И С К У С С И Я

|   |     |
|---|-----|
| Харастине Марианна Такач «Испанская жанровая живопись XVII века». О докторской диссертации искусствоведческих наук. ... | 252 |
| Оппонентский отзыв Габора Толнаи .....  | 252 |
| Оппонентский отзыв Лайоша Вайера .....  | 255 |
| Оппонентский отзыв Эдиты Погань-Балаш .....   | 258 |
| Ответ Харастине Марианны Такача .....   | 261 |

## О Б З О Р   К Н И Г

|  |     |
|--|-----|
| Дердь Ружа, рец.: В. Н. Лазарев: Древнеевропейские мастера. Москва, 1974 ..... | 265 |
| Дердь Ружа, рец.: В. Н. Лазарев: Византийская живопись. Москва, 1971 .....     | 266 |



## TABLE DES MATIERES

## ÉTUDES

|                 |   |     |
|-----------------|---|-----|
| GOMBOS, KÁROLY: | Tapis anciens de Turkménie .....  | 175 |
| ZOLNAY, LÁSZLÓ: | Blason de pierre de la maison tchèque de Luxembourg et fragment de couronne de pierre parmi les trouvailles des fouilles récentes de la Fortresse de Buda ..... | 218 |

## RECHERCHES

|                |  |     |
|----------------|--|-----|
| MURADIN, JENŐ: | Béni Ferenczy à Transylvanie .....                                     | 234 |
| MURADIN, JENŐ: | Noémi Ferenczy (incidents d'une carrière d'artiste à Transylvanie) ... | 242 |

## DISCUSSION

|                                |  |     |
|--------------------------------|--|-----|
| Mme HARASZTI TAKÁCS, Marianne: | Peinture de genre espagnole du XVII <sup>e</sup> siècle. Travail de doctorat ..... | 252 |
| TOLNAI, GÁBOR:                 | Opinion d'opposition .....   | 252 |
| VAYER, LAJOS:                  | Opinion d'opposition .....   | 255 |
| POGÁNY-BALÁS, EDIT:            | Opinion d'opposition .....   | 258 |
| Mme MARIANNE HARASZTI TAKÁCS:  | Réponse .....  | 261 |

## REVUE DES LIVRES

|                |   |     |
|----------------|---|-----|
| RUZSA, GYÖRGY: | V. N. Lazarev: Anciens maîtres d'Europe. Moscou, 1974. .... | 265 |
| RUZSA, GYÖRGY: | V. N. Lazarev: Peinture byzantine, Moscou, 1971. ....       | 266 |

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőnél, a Posta hírlapüzleteiben, és a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj: 100, Ft. Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, 1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010.  
Pénzforgalmi jelzőszám: 215-11488, és  
az AKADÉMIAI KÖNYVEISZOLTBAN, 1363 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185-680,



51302

1977 JUL 18

510



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1976 • XXV. ÉVF. 4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1976

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

CSAP ERZSÉBET

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

|   |     |
|---|-----|
| ENTZ GÉZA: Magyarországi művészet 1470 és 1630 között ..... | 269 |
| GARAS KLÁRA: Magyarországi barokk művészet .....            | 273 |
| ZÁDOR ANNA: A felvilágosodás korának művészete .....        | 281 |

### KUTATÁS

|   |     |
|---|-----|
| POGÁNY-BALÁS EDIT: Mantegna metszeteinek antik szoborelőképei ..... | 293 |
| VAYER LAJOS: Galeotto Marzio ismeretlen képmása .....               | 316 |
| KATONA IMRE: Az MS-műhely és a bányavárosok iparművészete I. ...    | 321 |
| GERSZI TERÉZ: Jan Speckaert ismeretlen rajzai .....                 | 339 |

### ADATTÁR

#### MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

|   |     |
|---|-----|
| BAJOMI LÁZÁR ENDRE: A Tinayre fivérek .....     | 349 |
| SZ. HALTENBERGER KINGA: Gyurkovits Ferenc ..... | 352 |

### VITA

|  |     |
|--|-----|
| Gerő Győző: „Az oszmán-török építészet magyarországi emlékei” című kandidátusi értekezésről            |     |
| Entz Géza opponensi véleménye .....  | 356 |
| Perényi József opponensi véleménye .....   | 357 |
| Gerő Győző válasza .....   | 359 |
| SOPRONI SÁNDOR: Beszámoló a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1975. évi működéséről ..... | 362 |

### KÖNYVSZEMLE

|   |     |
|---|-----|
| BIBÓ ISTVÁN ism.: Budapest története III. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. ....   | 363 |
| VÍSY LAJOSNÉ ism.: Koós Judith: Kozma Lajos munkássága, Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. ....  | 364 |
| DERCSÉNYI DEZSŐ ism.: Mojzer Miklós: M. S. mester passióképei az Esztergomi Keresztény Múzeumban, Magyar Helikon—Corvina Kiadó 1976. .... | 366 |



## MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET 1470 ÉS 1630 KÖZÖTT

Operatív tanulmány a magyarországi művészettörténeti kézikönyv III. kötete számára

### I.

#### AZ ÖSSZEFOGLALÁS ÁLTALÁNOS PROBLÉMÁI

##### 1. Periodizáció

A szóban forgó kerekén másfél század a hazai történelem talán legbonyolultabb és egyúttal legviharosabb korszaka. Mátyás király európai szempontból is figyelemre méltó humanista és reneszánsz törekvései és eredményei a központi hatalom erős kiépítése légkörében születtek és fejlődtek. Halála után az általa kezdeményezett korszerű szervezettség felbomlott. A feudális anarchia robbanásszerűen öntötte el az országot minden lényeges kezdeményezést magához ragadván. A központi hatalom végzetes meggyengülése, az ország erejének széttzilálása, az uralkodó osztály elnyomó tevékenységének súlyos felfokozódása, amely a mezővárosok és a jobbágyság helyzetét tűrhetetlenné tette, a parasztság felkelésének vérbefojtása és az ezt követő bosszú, mindez olyan helyzetet teremtett, amelyet az ereje teljében levő török birodalom nem hagyhatott kihasználatlanul. A mohácsi csata és 15 évvel utána az ország fővárosának, Budának elfoglalása az ország teljes életének másfélszázados, erőszakos szétszakitottságához vezetett. A török állandó terjeszkedése, a szüntelen hol itt, hol ott fellángoló harcok, a szinte folyamatos hadiállapot gyakran csupán vegetálást vagy még azt sem tettek lehetővé. Ilyen viszonyok között a kultúra és benne a művészet különlegesen kedvezőtlen körülmények közé került és teljesen a helyi viszonyok függvénye lett.

Az eddigiekből kitűnik, hogy a szóban forgó korszak történeti szempontból két világosan szétválasztható szakaszra oszlik. A választóvonal szinte pengeszzerűen éles és Buda 1541-ben történt elestével jellemezhető. Az első szakasz a magasból való, egyre gyorsuló süllyedést mutat, a második pedig állandó válságokkal küzdő szétdarabolt-ságot.

A felvázolt történeti mozgást természetesen a művészet alakulása is tükrözi, de nem mindenben és nem azonosan. Mátyás itáliai kapcsolatainak megerősödése, udvarának a humanista műveltséggel való mind nagyobb telítettsége, a reneszánsz művészetnek minden lényeges jellegzetességével való átültetése Budára a Beatrix-szal való házasság után, mindez az itáliai művelődésnek közvetlen és Európában páratlanul korai megjelenését jelentette Pannóniában, beleértve olasz műhelyek és mesterek behozatalát is. Mindez nem légüres térben, hanem a helyi humanista előzmények által megtermékenyített talajban történt. Így ez az udvari reneszánsz művészet és humanista kultúra annyira megizmosodott, hogy a király halála után sem vesztett lényegesen lendületéből, sőt a főpapi és főúri osztályon keresztül már a XVI. század elején eléri a városokat, mezővárosokat és falvakat is.

A reneszánsz művészet vázolt fejlődésével párhuzamosan, azzal egy időben a késői gótika pompás utóvirágzása következik be. Az e korból megmaradt, aránylag nagyszámú emlék az összes művészeti ágak termését magában foglalja. Úgy tűnik, hogy főként a főúri és városi megrendelések nyomán keletkezett épületek magas színvonala

részben azzal a körülménnyel függhet össze, hogy a reneszánsz műhelyek által kiszorított gótikus tanultságú királyi műhelyek a Budán kívüli királyi és az udvarral kapcsolatban levő főúri és városi igények kielégítését vállalták magukra. A szárnyasoltárok túlnyomó hányada is e korszak terméke. E műfaj gótikus alapjellegét teljesen, részleteit is nagy részben megtartotta.

A XVI. század első negyedére átnyúló élénk művészeti tevékenység 1526 után megtorpant, Buda eleste után pedig olyan teljesen új és kedvezőtlen helyzet alakult ki, amely gyökeresen eltérő élet- és művelődési viszonyokat teremtett. Az elmondottak alapján a III. kötetben tárgyalandó másfél évszázad két világosan szétválasztható nagy korszakra oszlik: 1470—1541 a gótika és reneszánsz együttélése idejére és 1541—1630 a reneszánsz kifejlődése korszakára. Ez utóbbi történeti alapjellemzője, amely a művészet alakulására is döntően kihat: a szét-darabolt-ság.

A második, az elsőnél sokkal heterogénebb és bizonytalanabb korszak az ország három, egymástól erőszakosan szétválasztott területén nagyon különböző művészeti tevékenységet hozott létre. A legegységesebb és legszervesebb fejlődés Erdélyben vált lehetővé, ahová a nemzeti királyság történeti előzmények által megalapozott, bár a töröktől erős függésben levő fejedelemségbe vonulhattott vissza s vethette meg lábát. Erdélynél sokkal szervezlenebb és szétesőbb a királyi Magyarország amely nélkül a történeti és földrajzi egységet. Nyugati fele a Habsburg-birodalom keleti határsávja, keleti fele pedig a XVII. század folyamán szinte állandóan az erdélyi fejedelemség befolyása alatt áll. Ugyanakkor az északi és nyugati városok csökkentett intenzitással bár, többé-kevésbé folytatják, ha alacsonyabb szinten is, korábbi életüket. Míg a szóban forgó két területen az élet és a kultúra alapjában véve azonos jellegű, a hódoltság teljesen más képet mutat. Az ország addigi leggazdagabb, a legfontosabb művelődési központokat majdnem teljesen magában foglaló középső része egy ázsiai jellegű birodalom határterülete lett. A helyzetet az ország évszázados fővárosának sorsa világítja meg sommásan. 1541 után néhány évtized alatt Buda európai szintű városból katonai jellegű határváros lett, ahol a lakosság elhanyagolt környezetben tengette életét. Az egykorú Európához képest elmaradott török feudális rendszer az állandóan megújuló harci cselekményeken túl nemcsak megmerevítette és visszavetette az élet fejlődését, hanem földesúri politikájával települések százait tette pusztává bekényszerítvén jobb esetben a lakosságot a császári városokba. A hódítók művészi tevékenysége mind rendeltetésben, mind tartalomban és formában a hazaitól merőben elütő jellegű, aránylag kis volumenű és a török birodalmon belül is provinciális vonásokat mutat. A szigorú építési szabályok viszont a helyi lakosság amúgy is természetesen alacsony igényeinek kielégítését sem tették legtöbb esetben lehetővé. Nehezítette a helyi művészeti tevékenységet a művészi kézművesség nagy arányú kivándorlása Erdélybe és a királyi Magyarországra.

Az elmondottak alapján e korszakban a reneszánsz kifejlődése mellett figyelembe kell vennünk a török hódoltság sajátos tevékenységét is. — A két nagy korszak



alkorszakokra való bontása a fentiek tekintetbe vételével alig lehetséges. 1630-as határ azonban komoly nehézséget jelent a reneszánsz művészet rajza szempontjából. A leg-egységesebb területen, Erdélyben aligha lehet a meggyőzően elválasztani Bethlen Gábor és a Rákócziak tevékenységét. A kettő szervesen összefügg, egymásból következik. Mivel akkor Észak-Magyarország keleti fele erősen Erdély befolyása alatt áll, az említett nehézség csak növekszik. Ugyanekkor a királyi Magyarország nyugati felében már világosan látható a barokk kibontakozása s ezért az 1630 dátum ott valóban elfogadható. Meg kell jegyezni, hogy Erdélyben Bethlen Gábor trónralépése lehetne egy belső periódus határ abban az esetben, ha a Rákóczi-korszak tárgyalása e kötetbe kerülne.

## 2. Módszer és stíluskérdések

A kötet által tárgyalandó időszakot a stílusok egymás melletti élése jellemzi. Az első szakaszban a virágzó késő gótika szinte erőszakosan törik meg, bár hatása a síremlékszobrászatban, az oltárművészetben, építáriumokon és berendezési tárgyakon még tovább követhető. A reneszánsznak az udvartól történő szétterjedése elsősorban a főpapságon és a városokon keresztül történik. A berendezési tárgyak és a díszítés az építészetnél korábban válnak az új stílus hordozójává. Az építészetben döntő fontosságra tesz szert az erősítés. A késői gótika második szakaszától ez végig megfigyelhető. A települések erősítésébe beletartozik a templomok megerősítése is. XVI. század második felében az itáliai bástyarendszerek széles elterjedése következik be elsősorban a bécsi kormány közvetítésével és támogatásával. Giulio Turco 1569–1572 közötti magyarországi küldetése e szempontból különösen fontos és jellemző.

A korszak második felében a reneszánsz helyivé válása és a tagoltság következtében erős helyi elszíneződése mellett a hódoltság török művészete kap hangsúlyt. Míg 1630 körül megindul a királyi Magyarország nyugati részében a barokk művészet kibontakozása.

A széttagoltság következtében új művészeti központok alakulnak ki, amelyeket eleinte a hódoltságról elmenekült művészi kézművesség is táplál. Erdélyben Gyulafehérvár és Kolozsvár fejedelmi városai, északra Kassa és a szepességi városok, nyugaton Pozsony, Nagyszombat, később Győr válik e szempontból fontossá.

A reneszánsz művészet elterjedéséhez erős helyi jelleg csatlakozott. A helyileg kötött kisebb-nagyobb központok kialakulását a történeti összetevők mellett a helyi adottságok, a munkaszervezet, az ízlés és az igény is meghatározta. Kolozsvár szerepe Erdélyben, a száz városok tevékenysége, a Szepesség és a királyi Magyarország nyugati sávjának főbb központjai, városai beható vizsgálatot kívánnak annak érdekében, hogy a helyi sajátosságokat szerkezet, forma és tartalom szempontjából világosabban láthassuk és magyarázhatassuk. Különösen fontos a céhes ipar és a művészvándorlás figyelemmel kísérése. A művészet és társadalom viszonyának megragadása tekintetében a megrendelő tervező és kivitelező kapcsolata nyújthat fontos segítséget annál is inkább, mivel a korszak forrásanyaga tetemesen nagyobb, mint az előző. Ezek maximális kihasználása minden szempontból nagy előnnyel jár, amint erről néhány újabban megjelent publikáció világosan tanúskodik. A művészeti élethez Mátyás óta különösen szervesen hozzátartozik a műgyűjtés is. Tekintetbe vétele a művészeti élet mozgásába mélyebb bepillantást engedhet.

A megmaradt anyag következtében különös hangsúlyt kap a XVI–XVII. században az iparművészet, a berendezés. Ezek világíthatnak elsősorban az ornamentika jelentős szerepére, ami a helyi reneszánsz tevékenység egyik döntő problémája. — A grafika önállósodása is ekkor indul meg. Szerepe nemcsak formai és tartalmi szempontból, hanem a társadalom felől is értékelhető.

Külön ki kell térni az általános európai fejlődés és a korszak hazai fejlődése közötti viszonyra. Az első szakasz folyamán nem volt ütemkülönbség, sőt a reneszánsz meghonosítása tekintetében élen jártunk és az új stílus elter-

jedésében is együtt haladtunk Európa egyéb népeivel. A nagy törés 1541 után következett. Az építkezésekben a történelmi szükség az erősítés gyakorlati célját tűzte ki. Aránylag kevés maradt a művészi igényekből s az is inkább a városokban nyilvánul meg (Kolozsvár) vagy a töröktől kevésbé fenyegetett vidéken (Szepesség). Az építészeti és iparművészet mellett háttérbe szorult a festészet és szobrászat s a csökkentett tevékenység is jobbra bizonyos műfajokra korlátozódik (síremlék, oltár). A nyugati sávnak van még leginkább lehetősége az európai áramlatokba való közvetlenebb bekapcsolódásra. A barokk stílus első kezdetei is itt tapasztalhatók messze legkorábban, bár így is jelentős késéssel. Erdély és a keleti rész megreked a reneszánsz művészetben, amely noha a szóban forgó területeken sajátosan helyivé válik, az általános fejlődéstől teljesen lemarad időben is, stílustörésvégekben is.

## 3. A kutatás helyzete

Jellemző néhány egyéni kutatás nagy intenzitása (elsősorban Balogh Jolánt kell kiemelni), mellettük azonban a szélesebb körű kollektívebb jellegű feldolgozások és anyaggyűjtések nagyon hiányosak. E tekintetben a megjelent műemléki topográfiák jól használhatók, de természetesen csak a vonatkozó területekre.

A későgótika festészetét és szobrászatát főként Radocsay Dénes prezentálta, majd utána Mojzer M., Végh J. és Eisler J. említendő. Építészeti szempontból Feuerné és e sorok írójának tanulmányai jöhetnek számításba. Kollektív jellegű a budai vár Gerevich László vezette kutatása anyagának feldolgozása, amely részben a késő gótikára, részben a korai reneszánszra irányult.

A reneszánsz művészetre vonatkozó legnagyobb anyaggyűjtést és leggondosabb, az egész stílus magában foglaló feldolgozást Balogh Jolánnak köszönhetjük. Mátyástól kezdve a XIX. században népművészetté váló utóéletéig minden érdekelte. Újabban Feuerné foglalkozik a reneszánsz ideológiai és műhelyszervezeti kérdéseivel. Az iparművészet aránylag az érdeklődés előterébe került (kerámia, ötvösség, bútorművesség, könyvkötés). Fontos tanulmányok világítják meg a miniatúraművészetet (Berkovits Ilona).

Általában megállapítható, hogy a kutatás az első szakaszra vonatkozóan teljesebb, míg a második szakasz mostohább helyzetben van. Balogh Jolánon kívül a várépítészetre Gerő László, építészeti és munkaszervezeti kérdésekre Détsy Mihály, stílustörténeti kérdésekre Galavics Géza munkásságát kell kiemelni. Meg kell jegyezni, hogy Détsy főként a Rákóczi-korszakkal foglalkozik.

Szlovákiában az ottani műemléki topográfia összegező kötetei, Erdélyben B. Nagy Margit két legújabb könyve, Burgenlandban a felsőborsói járás 1974-ben megjelent feldolgozása áll rendelkezésünkre. Egyébként a különböző helyi folyóiratok és időszaki kiadványok szűkszavú tudósításaira vagyunk utalva.

A hódoltság vonatkozásában Gerő Győző (építészet) és Fehér Géza (iparművészet) kutatásai említendőek.

Így minden területen nagy szükség van olyan előtanulmányokra, amelyek a legégetőbb hiányokat legalább részben felszámoljuk s így a kötet végső elkészítéséhez jelentős segítséget adhatnak. Lényeges az is, hogy a nagyszámú kiadatlan írásos és ábrázolt forrás kutatását egyrészt gyors ütemben növeljük, másrészt az eddigi eredményeket és adattárakat minél teljesebben felhasználjuk.

## II.

### A KÖTET VÁZLATOS TERVEZETE

Előljáróban megemlítem, hogy a beosztás alapszémáját a gótikával foglalkozó kötet tervezetéből lényegében átvettem. A tervezet a periodizációval foglalkozó első részben foglaltak alapján úgy készült, hogy Erdély



reneszánsz művészetének tárgyalásánál a Rákóczi-korszakot is figyelembe vettem, tehát mintegy 1660-ig vittem fel a tárgyalást. A reneszánsz XIX. századig tartó utóéletének bemutatását az összefoglaló részben (B) javaslom.

#### A) Bevezetés

1. A periodizáció és annak indokolása
2. A kutatás története és kritikája, jelenlegi állása
3. A művészeti stílusok együttélésének problematikája
4. A tárgyalta korszak magyarországi művészetének európai helyzete

2 ív

#### B) Művészet Magyarországon 1470—1630 között (összefoglaló áttekintés)

1. A történeti helyzet és annak sajátos alakulása. Az ország 3 részre való szakadásának művelődési és művészeti következményei
2. Erdély különleges szerepe
3. A különböző művészeti ágak szerepe
4. Stílusfejlődés a gótika és reneszánsz viszonylatában. Humanizmus és reneszánsz
5. A társadalom szerepe és igénye, az ízlés szerepe. Munkaszervezet és művészeti élet
6. Rendeltetés, tematika, ábrázolás. Műfaji kérdések. A reneszánsz utóélete

3 ív

#### C) Az emlékek részletes feldolgozása

##### I. A gótika és reneszánsz együttélése. 1470—1541

1. Bevezetés Építészet, építészeti szobrászat.
  - a) Udvari építészet, falfestészet, a budai palota és köre A visegrádi palota. Főpapi tevékenység. A gótikus királyi műhely és a főúri tevékenység. Erődítések az ország védelmére. Városok építésze és a koldulórendek. A falu tevékenysége, a reneszánsz lehatolása

8 ív

b) Szárnyasoltárok művészete, a gótika és reneszánsz viszonya. Síremlékművészet

6 ív

c) A könyvfestészet;

1 ív

d) A berendezés és felszerelés: bútortextil, kerámia, ötvösség, fémművészet

3 ív

##### II. A reneszánsz kifejlődése és virágzása a 3 részre szakadt országban

1. Bevezetés, építészet és építészeti plasztika Erdélyben
  - a) A fejedelmi udvar tevékenysége, Gyulafehérvár és Kolozsvár szerepe. Bethlen és a Rákócziak. Főúri építkezések, nemesi tevékenység. Magyar és szász városok. Faépítészet, faragás

8 ív

b) Szobrászat. Síremlékek és a temető művészete

1 ív

c) Falfestészet és festőasztalosok

2 ív

d) Az iparművészet központjai, ezek kisugárzása és a helyi gyakorlat

3 ív

2. A királyi Magyarország művészete

a) Erődítés, várak, városfalak

Városi építészet

Kisnemesi és falusi tevékenység

8 ív

b) Szobrászat

Oltárok, epitáfiumok, síremlékek

3 ív

c) Festészet és grafika. Arckép, festett mennyezetek

2 ív

d) Céhes kisművészetek

2 ív

3. A hódoltság művészi élete

a) Török építészet és jellemzői a hódoltsági Magyarországon

4 ív

b) Török iparművészet

2 ív

c) A helyi lakosság művészeti tevékenysége

2 ív

Entz Géza

### ART IN HUNGARY IN 1470—1630

#### An Outline of Vol. III. of the Handbook of History of Art in Hungary

It is worth noting that the basic pattern presented here corresponds to that of the outline of the volume on gothic art. In accordance with the periodic arrangement described in the first part, the outline has been so constructed that in the discussion of Transylvanian art the age of Rákóczi's has been included, i. e. the period discussed here lasts until 1660. I recommend to deal with the survival of the renaissance until the 19th century in the summarizing (B) part.

#### A) Introduction

1. The subdivision of the period, its explanation
2. The history, evaluation and present stage of research
3. The problem of coexistence of different artistic types
4. Position of the art of Hungary of the period under discussion in the European context

2 sheets

#### B) Art in Hungary in 1470—1630

##### (A summary)

1. The historical context, its particular features. Cultural and artistic consequences of the country's breaking up into 3 parts.

2. The special role of Transylvania
3. The role of various branches of art
4. Development of style in relation to the gothic and renaissance styles.
5. The role and demand of society, the role of taste. Organization of work, and artistic life.
6. Function, theme, representation. Problems of genres. Survival of the renaissance.

3 sheets

#### C) A detailed treatment of the monuments

##### I. Coexistence of gothic and renaissance art, 1470—1541.

1. Introduction. Architecture, architectonic sculpture.
  - a) Art of the court, wall painting, the castle of Buda, and its circle. The castle of Visegrád. Activity of the high clergy. Gothic workshop of the royal court, and the activity of the high aristocracy. Fortifications for the protection of the country. Architecture of towns, and the begging orders. Village activity, and renaissance impacts.

8 sheets

- b) The art of winged altars, the relationship of gothic and renaissance art. The art of grave monuments.

6 sheets



- c) Book painting 1 sheet
- d) Furniture and equipment: furniture, textile, ceramics, goldsmith art and the art of metal works 3 sheets

## II. Development and flourishing of the renaissance in the country broken up into 3 parts

- 1. Introduction, architecture and architectonic plastic art in Transylvania
  - a) Activity of the prince's court, the role of Gyulafehérvár and Kolozsvár. Bethlen, and the Rákóczi family. Constructions of the high aristocracy, activity of the middle aristocracy. Hungarian and Saxon towns. Wooden architecture, wood carving. 8 sheets
  - b) Sculpture. The art of grave monuments and cemeteries. 1 sheet
  - c) Wall painting, painter-joinery. 2 sheets

- d) Centres of applied art, their regional impact, and the local practice. 3 sheets
- 2. Art in Hungary under royal dominance
  - a) Fortification, castles, town walls
    - Urban architecture
    - Activities of the lower aristocracy and of the villages 8 sheets
  - b) Sculpture
    - Altars, epitaphs, grave monuments 3 sheets
  - c) Painting and graphic art. Portraits, painted ceilings 2 sheets
  - d) Small art of the guilds 2 sheets
- 3. Art in the part of the country under Turkish occupation
  - a) Turkish architecture and its characteristic in the part of the country occupied by the Turks 4 sheets
  - b) Turkish applied art 2 sheets
  - c) Artistic activity of the local population 2 sheet

*Géza Entz*



## AZ ÖSSZEFOGLALÁS ÁLTALÁNOS PROBLÉMÁI

A tervezett kötet a magyarországi barokk művészetet megjelenésétől, a XVII. század harmincas éveitől elhaláláig az 1780-as évekig követi nyomon. E másfél évszázad a történeti és stílusfejlődésnek megfelelően három nagyobb szakaszra tagolható: 1630—1700, 1700—1750 és 1750—1780 periódusára. A korszakhatárok természetesen nem élesek, átfedésekkel, egybefonódásokkal mindenütt számolni kell, a korszak kezdetén, végén s az egyes részperiódusok között is. A feldolgozás során tisztázni kell a gyakran egymás mellett jelentkező sajátos törekvések történelmi és társadalmi feltételeit, a barokk fejlődését előmozdító, hátráltató vagy átalakító mozzanatokat. Elemezni kell azokat a sajátságokat, melyek a magyarországi barokkot a nemzetközivel, illetve a környező országok barokk művészetével összefűzik s amelyek az idők során azután különleges mozzanatként, helyi adottságként jelentkeznek.

A bevezetés a magyar barokk kutatás történetét taglalja s ezzel egyben számos olyan problémát érint, mely a feldolgozás szempontjából is döntő fontosságú. A XIX. században a magyar művészettörténet-írás megindulása-kor a barokkot ártalmas, elfajzott korszaknak, a rossz ízlés megnyilvánulásának tekintették, emlékeit nem tartották említésre, értékelésre vagy — ami döntő — fenntartásra alkalmasnak. Ennek következtében a barokk akkor még nagyobb számban fennálló emlékeiről alig adtak azámot, s nem akadályozták megsemmisítésüket, átalakításukat. A XX. században megindul s a barokkot immár helyesen értékelő újabb kutatás számára azután az emlékek egy része nehezebben megközelíthetővé vált, s ezek alapos feldolgozására nem is került sor. A barokk összképe így lényegesen töredékesebb maradt, mint ahogy azt a tényleges fejlődés indokolta volna. A hiányokat, hézagokat a legújabb feldolgozások (monográfiák, topográfiaiak) sem tudták teljesen eltüntetni, a helytálló szintézishez még jelentős kiegészítő munkára, történeti rekonstrukcióra van szükség, különösen az építészet vonatkozásában.

Az amúgy is hiányos összképet tovább torzította az a körülmény, hogy a legtöbb emlék a barokk utolsó százából maradt fenn s így az a téves látszat alakulhatott ki, mintha a magyarországi barokkra általában és egyetemesen a lehiggadt, józan irányzat lenne jellemző. Ha gondosabban számba vesszük, amit a XVII. század és a XVIII. század első felének emlékeiről tudunk, azokról, amelyek fennmaradtak s azokról amelyeket fokozatosan a későbbi ízlésnek megfelelően megújítottak és átalakítottak, ez a képlet korrekcióra szorul. Igen fontos tényező a helyes kép kialakításában a kiemelkedő alkotások, a művészileg magas szintű, példaalkotó emlékek pontosabb számbavétele és elemzése, lényeges, éppen a legjelentősebb emlékeknél, az alkotó mesterek kilétének hiteles tisztázása.

A mesterek tisztázása az emlékek lényegesen nagyobb hányadánál elengedhetetlen a tényleges művészeti kapcsolatok, befolyáskörök meghatározásához. Fontos támaszpont ennek a feladatnak a megoldásához a sajátos munkaviszonyok, szervezési feltételek, módszerek ismer-

rete, a mecénási kapcsolatok feltárása, a munkaszempontok körvonalazása, tervező, kivitelező, munkavezető, szobrász és faragó, festő és mázoló, aranyozó stb. tevékenységének szétválasztása.

Mint hogy a művész egyénisége ebben az időszakban legtöbbször stílussteremtő és elhatározó fontosságú, részletesebben és pontosabban kell követni a Magyarországon működő és a hazai mesterek tevékenységét, munkásságuk kisugárzását, műhelyeik, tanítványaik szerepét.

A különböző művészeti ágakat, építészetet, képzőművészetet, iparművészetet a tényleges adottságoknak megfelelően lehetőség szerint szoros egységben kell vizsgálni, követve a korszakokként mutatkozó eltéréseket s érzékelte az egyes művészeti ágak sajátos fejlődését.

## AZ EGYES KORSZAKOK PERIODIZÁCIÓJA ÉS JELLEGZETESSÉGEI

### I. 1630—1690

*A barokk művészet meghonosodása és elterjedése Magyarországon*

A barokk művészet megjelenése Magyarországon lényegében hasonló történeti feltételekhez és körülményekhez kapcsolódik, mint Dél-Németországban, Ausztriában vagy Cseh-Morvaországban. Az ellenreformáció, a katolikus restauráció művészi kifejezéseként érvényesül, meghonosítói az első szakaszban a jezsuiták, megvalósítói külföldi, olasz művészek.

Terjedését főpapi, főúri támogatás biztosítja a század első felében a nyugati, rekatolizáló országrészekben, a katolikus restaurációt tudatosan erősítő alapítványokkal, templom- és kolostorépítkezésekkel, rendtelepítéssel.

Első monumentális emléke Magyarországon a nagyszombati jezsuita templom (1623—1636). Építtetője Esterházy Miklós nádor, a katolikus párt vezére, mesterei, építésszek és stukkátorok (Antonio és Pietro Spazzo, G. B. Rossi, Jacopo Tormini stb.), olaszok. Homlokzata, alaprajzi elrendezése a jezsuiták egykorú bécsi templomának, távolabbról a római II. Gesúnak példáját követi.

Hasonló elvek érvényesülnek a további jezsuita építkezéseknél (Győr, Trecsén, Sopron, Kőszeg stb.), majd a további szerzetesi és egyházi építkezéseknél (Loretom szerviták, Léka augusztinusok, Malacka ferencesek, Nyitra stb.). A mecénások az akkor nemrég rekatolizált, a királyi párthoz történt csatlakozással vagyonukat hatalmasan megnövelő főurak, az Esterházyak, Pálffyak, Nádasdyak, Batthyányiak stb.

A barokk meghonosodása idején az építkezéseknek csupán egy része új létesítmény, gyakoribb a részleges újjáépítés, régebbi templomok barokkizálása, barokk kápolnák, kápolnasorok kialakítása (Kőszeg, Máriavölgy stb.).

Jóllehet a barokk megindulásakor kétségkívül az egyházi művészet viszi a vezetőszerpet, hamarosan csatlakozik a világi építészet is. A szerves stílusösszefüggést a célkitűzések hasonlósága, a megrendelők, valamint a kivitelező mesterek azonossága biztosítja.



Mint az egyházi művészetben az érseki központ Nagyszombat, a világi művészetben a kormány és császári székhely Pozsony elhatározó szerepet játszik (pozsonyi vár építése stb.). Közlebebről kapcsolódnak hozzá a főúri építkezések a Pálffyak (Vöröskő, Bajmóc stb.), a Batthyányiak (Rohonc, Németújvár, Borostyánkő), a Nádasdyak (Sárvár), Esterházyak (Kismarton) vár és kastélyépítkezései.

A várak, kastélyok esetében is ritka a teljesen új építkezés a legjelentősebb példa az Esterházyak várkastélya Kismartonban (1663 C. M. Carlone). Gyakrabban egy-egy részt alakítanak újjá, barokk kápolnát, dísztermet stb. emelnek (Sárvár lovagterem 1653 stb.).

A nagyarányú építkezésekhez, az új eszmék kifejezéséhez a század hatvanas éveig megfelelő hazai mestert nem lehetett találni, a reprezentatív feladatok megoldására, mint általában az örökös tartományokban, külföldi, elsősorban olasz mesterekhez fordultak.

Az olasz mesterek és művészcsoporthoz — bár összefüggésben Ausztriával és a cseh-morva területtel — nem azt követően, hanem egyenértékűen és egyidőben működnek Magyarországon. Hosszabb időn át és folyamatosan dolgoznak magyar mecénások szolgálatában (pl. Pietro Orsolini a Nádasynál, a Carlonek az Esterházyknál stb.). Igen jelentős a vezető császári építész szerepe (l. pl. Giovanni Battista Carlone Pozsonyban, Carlo Martino Carlone Kismartonban és Loretomban stb.). Kiterjedt és jelentős tevékenységet folytat Nyugat-Magyarországon az Ausztriában és Morvaországban is jól ismert Filiberto Luchese, aki a Batthyányiaknak (Rohonc, Körmend, Borostyánkő, Németújvár) a Pálffy-aknak Borostyánkő, Bajmóc stb.) dolgozik.

Az olasz építész, kőművesek, kőfaragók egy része letelepszik, városi mesterek lesznek pl. a Spazzók, Nagyszombatban, a Torrek Győrött, a Ravak Pozsonyban stb. Egyes városokban nagyobb olasz művészkolóniák tevékenykednek s a kiemelt emlékeken túl a kisebb jelentőségű helyi emlékek nagy része is az ő körükből származik. Ez a helyzet Nyugat-Magyarországon már a harmincas években, Budán és a Felvidéken a század végén.

Az olasz mesterek működésének körülményeit, jól ismerjük. Java részük a Como-vidékről jön, családi összeköttetések révén meghatározott együttesekben dolgoznak. A tervezésért, a munka irányításáért a vezető építész felelős. Az általa készített, a megrendelő által elfogadott tervek alapján a kivitelezést a vele legtöbbször rokoni kapcsolatban álló építész, pallér vezeti. A résztvevő kőművesek, kőfaragók, stukkátorok nagy része ugyancsak olasz s a csoporthoz tartozik.

A tervező építész készíti el legtöbbször a berendezés, díszítés terveit is. Az egységes elgondolás, irányítás, a művészcsaládok és csoportok nemzedékről nemzedékre továbbadott formagyűjteménye, stílusegységet és nagyarányú hasonlóságot biztosít mindezeknél az emlékeknél.

A stíluskapcsolatokban Nyugat-Magyarországon a szomszédos terület Bécs, Alsó-Ausztria, Stájerország dominál, fontos szerepet játszanak ebben a családi és birtokkapcsolatok, a rendi tartományi összefüggések stb. (magyar főurak építkezései Bécsben, Mariazell-i alapítványok stb.). A kapcsolat kölcsönhatású, gyakran a magyar oldal a kezdeményező, indító fél (Fil. Luchese, J. Tornini stb.).

A barokk stílus meghonosodása és térhódítása a nyugati országrészen egyértelműen az ellenformációhoz kapcsolódik, világosan nyomon követhető, összefüggő jelenség. Bonyolultabb, árnyaltabb a helyzet az ország többi részén. A Felvidéken, Tiszántúlon, Erdélyben is a katolikus restauráció a megindító mozzanat, a jezsuiták és más szerzetesrendek letelepítése, a templomok visszahódítása az elhatározó (Kassa, Eperjes, Késmárk).

A kezdeti út valamelyest későbbi, (1650—60-as évek.) A megbízók, a katolikus főpapok és szerzetesrendek mellett, a főurak, katolikus és protestáns részről egyaránt. A teljesen új létesítmények ritkák, gyakoribb itt is a kápolnák emelése, palotarészek átépítése (Késmárk, Brunóc, Zboró).

Nemritkán ugyanazok a művészcsoporthoz működnek, mint Nyugat-Magyarországon pl. olasz stukkátorok

és építész Késmárkon a Thökölyeknél, Zborón és Brunócson stb. A foglalkoztatott olasz mesterek egy másik része (felvidéki és erdélyi fejedelmi szolgálatban) még a későreneszánsz fundáló, váreépítő csoporthoz tartozik. Ebben az összefüggésben és a felvidéki városi építészetben erősebben érvényesülnek a helyi hagyományok; a későreneszánsz megoldások, stílusformák a XVII. században végig csak részben módosulnak barokk részletelemekkel, motívumokkal.

A városok nagyrésztében a század második felében építész, kőműves, kőfaragó céhek működnek, tevékenységüket a céhszabályok határozzák meg. A céhbeli egy része külföldről, főként Németországból, Sziléziából, Cseh-Morvaországból telepedik le. Magukkal hozzák és alkalmazzák az ottani későreneszánsz, manierista, barokk formalemeket. Egy részük meghonosodik, beleolvad a helyi mesterek együttesébe (Besztercebánya, Kassa, Lőcse, Eperjes). Tevékenységük túllépi a városok határát, a polgári megrendelések mellett rendszerint a környék nemesi megbízásainak, gyakran távolabbi főúri, fejedelmi megbízásoknak tesznek eleget.

A városok és mestereik élénk kapcsolatban állnak egyfelől Nyugat-Magyarországgal (Pozsony), másfelől Erdéllyel s az erdélyi fejedelmekkel. Fontos tényező a művészvándorlás, szinte sehol sem elszigetelt, elhatárolt jelenségekkel állunk szemben, erősek a kölcsönhatások. Ausztriával a kapcsolatuk lazább, gyakoribb és szorosabb az összefüggés Sziléziával, Lengyelországgal.

A barokk képzőművészet az építészettel szoros összefüggésben jelentkezik. A külső és belső dekoráció, stukkátor, szobrász, festő munkája egybehangolva, legtöbbször egységes elgondolás és irányítás mellett készül (Nagyszombat, Kismarton, Sárvár stb.).

A dekorációban domináló fontosságú stukkó, szinte kivétel nélkül olasz származású mesterek munkája. A stukkókeret stukkódomborművet vagy festett képmezőket fog közre. A mennyezetképek falfestésként vagy vászonra készülnek, a század közepétől növekvő jelentőségűek. Az épület rendeltetéséhez alkalmazkodva, tematikai egységet alkotnak.

Túlnyomórészt dekorációs indítékú, szervesen az épülethez kapcsolódó a közsobrászat is (homlokzatisztító fülkeszobrok, portálfigurák, melluszobrok, kút és kertszobrok).

Az 1660-as évektől, de különösen 1680 körül a közsobrászatban fontos emlékcsoport jelenik meg: a fogadalmi emlékek csoportja (Mária-oszlopok stb.), egyházi és propagandisztikus vonatkozásainak megfelelően egyértelműen barokk jellegű, a barokk stíuselemek fontos terjesztője.

A monumentális szobrászat, közsobrászat másik fontos területe a síremlékplasztika. A típusok, a stílustörésvételek a megrendelő kapcsolatai, anyagi lehetőségei és a rendelkezésre álló mesterek szerint alakulnak. A barokk elsősorban a diadalívyszerű falisíremlékeknél, tumbáknál érvényesül, részben olasz, részben német (augsburgi stb.) mesterek közvetítésével. A városokban polgári környezetben a reneszánsz hagyományú fülkés figurális vagy ornamentális síremlékek barokk módosításával találkozunk.

A belső dekorációban gyakran bizonyos fáziskülönbség figyelhető meg az épülettel egyszerre létrejött elemek és az ingó berendezési tárgyak közt. Előbbiek az épület barokkizálásával együtt legtöbbször ugyancsak barokk jellegűek, a berendezés további darabjain, a falfaragásokon, oltárokon stb. már többnyire hazai, helyi mesterek dolgoznak s ezeknél a korábbi, hagyományos megoldások hatása még sokáig érvényesül.

Az új oltártípus, a szentély egész zárófalát kitöltő, diadalívyszerű hatalmas oltárépítmény, csavart oszlopaival, emeletesen egymás fölé helyezett szobrainak, képeinek gazdag együttesével fokozatosan váltja fel a korábbi késő reneszánsz és manierista oltárépítményeket.

A század első felében a szerzetesrendek, különösen a jezsuiták közvetítésével az új oltártípus a távolabbi országrészekbe is eljut (a csíksomlyói ferences oltár pl. a nagyszombati mintájára stb.), a XVII. század utolsó negyedében széles körben terjed.



Az oltárfaragás, oltárkészítés nem választható el a különböző más templomi berendezésektől. A szószekek, epitáfiumok, a halotti kultusszal kapcsolatos további alkotások egyazon műhelyben, ugyanavval a forma- és motívumkincsrel készültek. A mesterek is rendszerint ugyanazok voltak, a festés és a faragás nem vált még el egymástól. A városi képirók, képfaragók gyakran egy céhben, közös műhelyben dolgoznak.

A képfaragók, képirók foglalkoztatása állandó alkalmazásban vagy hosszabb-rövidebb ideig szóló alkalmi megbízással történik. A főurak szolgálatában rendszeresen egy vagy több udvari szobrász és festő dolgozik, legtöbbjük csak a mindennapi, inkább dekorációs, ipari feladatok elvégzésére képes, kivételesen azonban jelesebb külföldi mestereket is találunk (Nádasdy Ferencnél Benjamin Block stb.).

A monumentális feladatok, mennyezetképek, freskók megoldására idegen mesterekhez kell fordulni. Név szerint és meghatározott művekkel keveset ismerünk közülük. A legjelentősebbek az olaszok: Carpofo Tencala (Vöröskő, Kismarton), Luca Antonio Colombo (Boldogasszony stb.), a barokk freskó meghonosító Magyarországon.

A nyugati országrészen nagyobb arányban foglalkoztatják az osztrákokat, németeket is (Chr. Kner, Nagyszombat, Rohonc, Pozsony, P. Juvenel Pozsony stb.).

Az egyik legfontosabb feladatkörre, a portréra általában speciális arcképfestők vállalkoznak, külföldi származásúak és hazaiak. Egy-egy kiválóbb arcképfestőt messze országrészekből felkeresnek, vagy messzire elhívják. A portrék egyedi darabként, még gyakrabban családi arcképgaléria részeként készülnek.

A fennmaradt emlékek és egykorú leltárak tanúsága szerint jelentősnek mondható már ebben az időben is a világi témájú festészet. Érthető nyomatékkal jelentkezik a történeti és csatakép, a történeti allegória, sőt a zsáner- és csendéletkép. A név szerint ismert mesterek (Metzner, Wittich stb.) műveit azonban nem ismerjük. A külföldön tevékenykedő magyar származású festők (Spillenberger, Priwitzer, Bogdány stb.) csaknem teljesen elszakadnak a hazai környezettől, fejlődésük idegen környezetbe ágyazódik.

Részben a történeti mondanivaló s a nagyarányú portré igények serkentik az önálló grafika, a rézmetszet kibontakozását, a grafika típusterjesztő, izlésformáló szerepe erősen megnövekszik, képzőművészeti és iparművészeti ágakban egyaránt.

A történeti és gazdasági feltételek, a barokk pompakedvelés egyaránt kedvez az iparművészet fellendülésének.

A megújuló belső dekorációval kapcsolatban fontos szerep jut a barokk berendezésnek, az új bútortípusok elterjedésének, az import mellett a hazai műhelyek megerősödésének.

A legfontosabb iparágak: az ötvösművészet, kerámia, textilművészet, egyaránt kitűnnek a magas színvonalú használati és dísz tárgyak készítésével, a városokban céhkötélékben a főúri birtokokon udvari támogatással működő jeles mesterekkel.

## II. 1690—1740

### *A barokk virágzása*

A török kiűzését, az ország felszabadítását, a kuruc—labanc küzdelmek befejezését követő nagyarányú újjáépítésnél már egyértelműen és döntően a barokk stílus érvényesül.

Egyik ágon ezek az építkezések teljesen import jelleget, idegen megbízókhoz, idegen mesterekhez kapcsolódnak. Idetartoznak a központi hatalom hivatalos jellegű, reprezentatív építkezései (budai vár, Zeughaus, invaliduspalota). A tervezők, kivitelezők főként bécsiek, az udvari körhöz tartoznak, részben Ausztriában megtelepedett olasz eredetű művészdinasztiák tagjai (Fortunato de Prati, A. J. M. ...).

Elhatározó fontosságúak az indigenak, az új birtokos külföldi főurak építkezései: Savoyai Jenő (Ráckeve, Csepel, Belye), a Harrachok (Féltorony), Althanok (Csáktornya), Kollonichok, Zinzendorffok, Schönbornok, Kautizok stb. A korszak legjelentősebb mestereit foglalkoztatják, Domenico Martinellit (Ráró), Johann Lukas Hildebrandt (Féltorony, Ráckeve) stb. Megteremtik az új, reprezentatív kastély típusát.

Hamarosan kapcsolódik ehhez az irányzathoz a hazai főurak kastélyépítkezése. A háborús viszonyok elmúltával, s a váraknak az 1702. évi törvényt követő lebombolásával, általánossá lesz a síksági, nyitott kastélyok építése. A főúri rezidencia immár a reprezentáció s nem a védelem céljait szolgálja. Az új kastélytípus első és legszebb példái (Magyarbél, Cseklész, Köpcsény) Nyugat-Magyarországon épülnek, de a harmincas-negyvenes évektől nem kevés példát találunk az ország középső részén, majd a Tiszántúlon is.

Az első építési szakaszban ennél az emlékcsoportnál is külföldi mestereket találunk, pl. Anton Erhard Martinellit, aki a korszak egyik legtöbbet foglalkoztatott építész Magyarországon (Süttör, Magyarbél, Pest, Jászberény stb.). A következő fázis már helyi, illetve letelepedett mesterekhez kapcsolódik, kialakul a hazai igényeknek legjobban megfelelő kastélytípus.

A török kiűzését követő egyházi újjászervezéssel és terjeszkedéssel, a kuruc—labanc háborúk pusztításait követő újjáépítéssel nagy lendületet vesz az egyházi építkezés (l. az 1723. évi rendeletet a templomok kötelező újjáépítéséről). Az új építkezéseknél egyértelműen a barokk stílusformák érvényesülnek.

Elhatározó fontosságú egy-egy jelentős építetető szerepe: Esterházy Imre érseké, Csáky Miklós kardinálisé, Barkóczy Imre érseké stb. Kezdeményezésük széles körű, a művészet minden ágára kiterjed, egyházi és világi vonatkozású. A mesterek sokaságát foglalkoztatják, külföldieket és hazaiakat egyaránt. A kalocsai és nyitrai székesegyházak, a pozsonyi Alami zsinás Szt. János-kápolna stb. a legjelentősebb emlékek ebben az összefüggésben.

Részben főpapi, főúri támogatást élveznek az ugyan-csak nagy erővel meginduló szerzetesi építkezések. A jezsuiták, pálosok, piaristák, ciszterek, karmeliták, trinitáriusok stb. széles körre terjesztik ki tevékenységüket, új templomokat, kolostorokat emelnek, vagy a régieket újjáépítik (Szokolca, Sasvár, Győr, Pápa, Zirc stb.). Gyakran a rendhez tartozó mestereket, tervezőket és dekorátorokat foglalkoztatnak (Christoph Tausch, Végi Máté, Athanasius Witwer stb.). Számos fontos, nagyhatású szerzetesi építkezés mestereit azonban sajnos mindmáig nem sikerült egyértelműen meghatározni (pesti pálos, pozsonyi trinitárius templom stb.).

A hatalmas keresletnek megfelelően az építkezéseknél mind nagyobb mértékben jutnak szóhoz a hazai mesterek. Egy részük idegen származású, a növekvő munkalkalmat követve külföldről telepszik Magyarországra. Olaszok: mint Venerio Ceresola, Giov. Batt. Carlone, bajorok, osztrákok, s igen gyakran morvák, sziléziaiak pl. Höbling János, Kayr Mátyás.

A városok Pest-Buda, Pozsony, Eger, Sopron, Győr stb. nagy területre ható, fontos művészi központok lesznek, építészeti széles körben tevékenykednek. A városi mesterek továbbra is céhkötélékben dolgoznak, a céhek szabályozzák a letelepedést, a polgárjog elnyerését, az oktatást, a testület létszámát, működési területét stb. A pest-budai kőműves és kőfaragócéhek pl. kiváltság biztosítja az egész ország területén a háborítatlan működést s ez a körülmény különösen széles körű hatást biztosít a pest-budai mestereknek.

A munkafolyamat az építkezéseknél általában bonyolult. A nagyobb vállalkozásoknál tervező vagy tervezők, kivitelező építész, pallér, kőművesek stb. működnek. Az építetető gyakran maga vagy bizalmi embere révén irányítja, ellenőrzi az építkezés részleteit. Egy-egy építkezés, berendezés hosszan elhúzódik, újabb és újabb mestereket, művészcsoportokat foglalkoztat. Viszonylag kevésbé ismert, de igen fontos az általános tervező építész, mérnök-építész szerepe (Antonio Galli Bibiena stb.), legtöbbször az épület egészére és berendezésére is



kiterjed. Használnak már ebben az időben típusterveket is, különösen a központi szervek (kamara) vagy az uradalmi építészvitalok.

Csak az emlékek töredékénél tudjuk a terveket — vagy akár a kivitelezést — mesternévhez kapcsolni. A Magyarországon működő külföldi (az említetteken kívül még Josef Emanuel Fischer von Erlach, Donato Felice Allio stb.), letelepedett (Hamon Kristóf, Hatzinger) és hazai mesterek (Tornyóssy Tamás, Jäger János stb.), szélesebb körű munkássága, fejlődése, hatása pontos elemzésre szorul.

Az egyes mesterek sajátos alkotótevékenysége, a megrendelő kívánalmai, az anyagi feltételek és funkcionális követelmények határozzák meg a különböző alaprajzi és homlokzati típusok kialakulását és elterjedését: a kápolnasoros és egyhajós vagy centrális templomok, a két és egy tornyos vagy torony nélküli, homorúan vagy domborúan kiképzett homlokzatok váltakozó alkalmazását. Más-más megoldásokat alkalmaznak a püspöki székesegyházaknál, a szerzetesi építkezéseknél (s ezen belül pl. piaristáknál vagy ferenceseknél), a zárandokhelyeknél, kegytemplomoknál vagy a falusi templomoknál.

A stílusösszefüggések, típuskapcsolatok szempontjából döntő mozzanatok: az országhatárokon túlnyúló rendi kapcsolatok, az országrészeket átfogó családi és birtok összefüggések, a nagy arányú művészvándorlás.

A legvilágosabban nyomon követhető összefüggések Ausztriával s különösen Béccsel mutathatók ki, elsősorban a hivatalos, udvari irányzat hatása érvényesül, de számos példán kimutatható a dunai iskola befolyása is. A cseh barokk korlátozottabban, a morva, illetve sziléziai közvetlenebbül és erőteljesebben érezteti a hatását. Az átvett megoldások, műformák azonban a legtöbbször a helyi követelményeknek megfelelően módosulnak, átalakulnak.

A képzőművészet ebben a korszakban is dominálón az építészettel szerves összefüggésben jelentkezik — gyakran annak alárendelve — az egyes művészeti ágak autochton fejlődése azonban meggyorsul, megnövekszik a szobrászat, festészet önálló szerepe. Érdekes kapcsolatot teremt a különböző ágazatok közt s jelentősen hozzájárul a barokk műformák és újabb megoldások terjedéséhez az alkalmi építmények, ünnepi dekorációk (diadalívek, castrum dolorisok stb.) műfaja.

A szobrászat egyik virágzó ága a monumentális épületplasztika. A homlokzatot, oromzatokat szoboralakok (Ráckeve, kastély, Pest, invalidus palota, Buda, Zeughaus stb.), a templomi homlokzatokat fülkeszobrok díszítik, gyakoriak a kapu- és erkélytartó atlaszok (Győr, Zichy-ház stb.), a kerti kapukat és utakat, lépcsőházakat díszítő szoboralakok (Magyarbél, Hajós).

A kőszobrászat másik fontos, széles körben terjedő műfaja a szabadtéri szoboremlék. A század első évtizedeiben főként pestis-emlékeket emelnek, Szentháromság és Mária-oszlopokat (Buda, Sopron, Esztergom, Kassa stb.), gyakoriak a sajátos vonatkozású fogadalmi emlékek (Győr, Frigyláda-szobor), a Nep. Szt. János, Szt. Flórián stb. emlékek. Külön csoportot alkotnak a legtöbbször gazdag építészeti kiképzésű kálváriák (Kismarton, Boldogasszony, Pest stb.). Egy-egy népszerű típussal számoltalan változatban találkozunk, a sikeres mestereket, műhelyeket az ország különböző részeiben foglalkoztatják (Kismarton, Buda stb.).

A kő, márvány, stukkó a templomi berendezésben, oltárművészetben is előtérbe kerül. A régebbi fa oltárok helyébe sok helyütt kő- és gipszfaragású oltár kerül. A falsíkot lezáró, többszátú oltárt architektónikus elrendezésű, pilléres-oszlopos oltárok váltják fel középen nagyméretű szoborkompozícióval vagy festménnyel. Különösen Pozsonyban népszerű az architektónikus plasztikus kiképzésű oltár, de kisugárzása Pozsonyból az ország egész területére nyomon követhető. Sajátos változatai a koronás baldachinos oltár és az angyalos kegyoltár (Pozsony dóm, Pécs, Máriavölgy, Gödöllő stb.).

A monumentális, mozgalmassá plasztikai berendezéshez tartoznak a nyugat-magyarországi templomok keréplasztikus, tumbás síremlékei (Pozsony, Kismarton stb.).

E nagyszabású szobrászi feladatoknál részben külföldi, vendégművészeket foglalkoztatnak (G. Giuliani Pozsony, Ch. Mader Pest), a legjelentősebb G. R. Donner hosszabb időre Pozsonyban telepszik le és Esterházy Imre érsek udvari szobrászaként dolgozik. Kiemelkedő alkotásai (Pozsony dóm főoltára, Alamizsnás Szt. János kápolna, Máriavölgyi főoltár stb.) műhelye révén döntő hatást gyakorolnak a hazai szobrászat fejlődésére.

Az ország északi és keleti részein, s általában a szerényebb vidéki megrendeléseknél erősebben és tovább érvényesül a fadaragás, a színezett, faragott templomi berendezés. Az eperjesi, lőcsei, kassai kiváló mesterek és műhelyeik tevékenységét Nyírbátor, Sátoraljaújhely, Miskolc vonaláig követhetjük nyomon (Nyírbátor, Krucsay-oltár stb.). Erdélyben Kolozsvárt, Nagyszebenben, Segesvárott találkozunk nemzedékről nemzedékre folytatott, virágzó faragóművészettel. Az osztrák, bécsi vagy olasz példák ezen a területen elszigetelt maradtak, a kapcsolatok inkább Lengyelország, Szilézia felé mutatnak.

A szobrászat fejlődése e korszakban különösen eleven, intenzívebb és gazdagabb, mint a festészeté. Mind az emlékek kvalitása, mind a fennmaradt művek aránya szempontjából uralkodó fontosságú.

A barokk interieurben döntő szerepet játszó monumentális festészet új irányzattal, az illuzionisztikus menyegyzetképpel, látszatkupolával jelentkezik. A Pozzo-i irányt a jezsuita Chr. Tausch (Trencsén), az építész-festő A. Galli Bibiena (Pozsony, trinitáriusok) stb. képviselik. Építészet és dekoráció ennél a megoldásnál a legszorosabb egységet alkotja.

Az architektónikus festett keret mindinkább visszaszorítja a stukkódekorációt. A festett keretarchitektúrában vagy szerény, indás stukkókeretben lényegesen megnövekszik a freskókép, s a festmény mind nagyobb teret tölt be. Mesterei a század első negyedében főként olaszok (L. A. Colombo, G. A. Galliardi, D. A. Fossati), a negyvenes évektől osztrákok (Paul Troger), de hamarosan tősgyökeres helyi, hazai mesterek jelentős freskóival is találkozunk (Izbégyi Vörös, Kassa).

Az oltárképfestészetben, különösen a korszak elején erőteljesebb az import, elsősorban bécsi, de stájerországi, morva, sziléziai mesterek is szerepelnek a mesterek között. A hazaiak, főként az északi és keleti országrészekben, hamarosan felzárkóznak, egy részük a népies jellegű kegykép, fogadalmi kép válfaja foglalkoztatja. A megváltozott új oltárformának megfelelően, az oltárkép különálló lesz és dominálóbbs szerepet tölt be az együttesben.

A kor egyházi festészetében a tematika, s zömében az ábrázolásmód is barokk, gyakori a megdicsőülés, a látomások, vértanúságok mozgalmas megjelenítése, legenda-jelenetek drámai bemutatása. Az általánosan elterjedt ábrázolástípusok mellett azonban kiemelt helyet kapnak a hazai vonatkozású témák, gyakori a felajánlási jelenet (Mária Szt. Istvánnal), a magyar szentek ábrázolása.

Részben az egyházi festészet, részben a polgári műfajok, a portré, csendélet stb. kibontakozása foglalkoztatja a megerősödő városi műhelyeket. Központi helyzetük révén elsősorban Pozsony, Buda, Kassa stb. mesterei jutnak fontosabb feladatokhoz.

A kiemelt igények és folyamatos hazai hagyományok különösen a portréfestészetben vezetnek jelentős fejlődéshez, eredményekhez. Fontos szerepet játszik ebben az összefüggésben II. Rákóczi Ferenc és udvara, Rákóczi támogatásával és környezetében dolgozik a korszak legkiválóbb magyar festője, Mányoki Ádám, aki később század udvari festői tevékenységét is megszakítja egy rövid magyarországi tartózkodással. A hazai mesterek egy része, hozzá hasonlóan, a megnövekedett hazai kereslet ellenére is külföldre kényszerül s többé-kevésbé elszakad a hazai környezettől (Stranover, Schröck stb.).

Részben a fellendülő könyvkiadással kapcsolatban megerősödik a hazai grafika: az illusztrációk, tézislapok stb. mellett önálló műfajként elsősorban a városlátkép foglalkoztatja a hazai mestereket (Nagyszombat, Pozsony stb.).

A barokk műformák ebben a korszakban az iparművészetben is uralkodóvá lesznek, csaknem minden ága,



zatban visszaszorítják a késő-reneszánsz vagy manierista stílus elemeket, megoldásokat. Ugyanakkor bizonyos fokig növekedik a távolság a magas szintű iparművészeti és a népi kézműves művészet között, jóllehet a kölcsönhatások mindkét területen érvényesülnek.

A különböző iparművészeti ágak közül: az ötvösművészet részben új feladatok, részben új típusok bevezetésével már csak rövid és átmeneti időre tartja vezető szerepét, reprezentációs és vagyonőrző feladata azonban fokozatosan csökken. Jelentős a fellendülés a kerámiában, üvegművészetben. Különleges figyelmet érdemel a bútorművészet. Itt a kapcsolat a szobrászattal és festészettel rendkívül intenzív, mint ahogy döntő fontosságú ebben a vonatkozásban a barokk interieur meghatározó szerepe is. Az import és hazai bútorművészet kapcsolata a közelebbi vizsgálat fontos feladata.

### III. 1750—1780

#### *Későbarokk, rokokó, copf*

Az érett barokk periódusa mintegy a negyvenes évekkel zárul. Az ötvenes évektől a stílusváltozás jelei mind erősebben érzékelhetők, a változó történeti és társadalmi feltételekkel, a megújuló követelményekkel összhangban újabb és újabb stílusjelenségek lépnek előtérbe. A korábbiakhoz képest felgyorsul a változás üteme, a későbarokk tendenciákat felváltó rokokó, majd a klasszicizáló és klasszicista törekvések gyors egymásutánban jelentkeznek, egymás mellett érvényesülnek s a korábbinál bonyolultabb, heterogénebb összképet adnak. Növekszik a művészi alkotások volumene is, az új sok helyütt felváltja és pótolja a régit. A nemzeti törekvések erősödésével a sajátos helyi vonások dominálóbbaak lesznek, megnövekszik a hazai mesterek jelentősége és részvétele a művészi munkában.

Az egyházmegyéek újjászervezésével, a püspöki kar hatalmi megerősödésével az egyházi építészet egészen a század végéig jelentős feladatokhoz jut, részben a püspöki székhelyeken (nagyvárad, váci, szombathelyi székesegyház stb.), részben az újabb szerzetesi építkezéseknél (Szentgotthárd, Jászó, Kecskemét stb.). A rendi építkezések a kisvárosokba s az addig kevésbé kiépített részekre terjednek ki, a korábbi legfőbb építetők (jezsuiták stb.), háttérbeszorulnak, élénkebb a művészi tevékenység a tanítórendeknél (piaristák stb.).

Nagy lendületet vesz a falusi templomok építése, az ország számos községében új templomot emelnek, vagy legalább a régit átalakítják, megújítják. Új fontos mozzanatként jelentkezik a protestáns templomok építése.

E különböző típusú vállalkozásoknál az elrendezés elvei és a stílus követelmények is eltérőek. A főpapi építkezéseknél találkozunk legkorábban a klasszicizmusba átvezető stílusjelenségekkel, az új irány tudatos megvalósításával, részben a megrendelő, részben a rendszerint jeles építész tervező ízlésének megfelelően.

A szerzetesi építkezéseknél, különösen a korszak elején gyakoriak még a későbarokk, majd rokokóba hajló homlokzati megoldások, a hajlított (homorú és domború), festői en gazdagon kiképzett homlokzattal, mozgalmas interieurral stb. (Eger, Jászó). A lehiggadás, a formák egyszerűsödése inkább csak a hetvenes években jelentkezik.

Nem annyira stílusigények, inkább az anyagi lehetőségek és a mesterek kapacitása határozza meg a falusi templomok felépítésének, kiképzésének viszonylagos higgadságát, szerénységét. Bizonyos típusok — részben, éppen típustervek alapján — általánossá válnak, az egyéni művészi megoldások ebben az összefüggésben csak korlátozottabban érvényesülnek. Az egyhajós, egytornyos, volutákkal és vázakkal díszített homlokzatú falusi templom típusa az egész országban elterjedt.

A protestáns egyházi építkezéseknél a konkrét építési feltételek, de az egyházi hagyomány és gyakorlat is a szigorúbb megoldást, szerényebb díszítést, s hamarosan a tudatosan választott copf ízlést hozza magával.

A nagyarányú egyházi építkezések ellenére is e korszakban megváltozik az egyházi és világi építkezések aránya, erőteljesebb, változatosabb és művészi szempontból is mind jelentősebb lesz a világi építészet.

Pontos emléksorozatot alkotnak az uralkodóház rezidenciái, nyaralókastélyai (Buda, Pozsony, Holics, Pétertorony). Ezeknél rövid ideig a francia ízlés érvényesül (N. Jadot, Pacassi stb.), majd a hatvanas évektől a fokozottan lehiggadó klasszicizáló irányzat.

Részben francia hatás és dominálón a rokokó ízlés jelentkezik a főúri kastélyok zöménél, a nagyszabású kastély- és kertegyütteseknél, kastély interieurokban (Fertőd, Hontszentantál, Ivánka stb.). A tipikus rokokó installációknak, kerti épületeknek, pavilonoknak, színházaknak stb. kevés emléke maradt — tervezőiket is csak kevés esetben ismerjük —, de nyomai végig követhetők a nyugati határszéltől az ország legkeletibb részéig (Márkusfalva, Gernyeszeg stb.).

A bécsi francia hatás és a hazai követelmények alapján kialakuló magyar későbarokk — rokokó kastélytípus, az ún. Grassalkovich-stílus főként az ország középső részén dominál, (Gödöllő, Nagytétény, Gács, Pécel, Hatvan stb.) s zömében hazai, helyi mesterek alkotása (Mayerhofferek, Jung J. stb.). A kupolás (álkupolás), hangsúlyozott középrizálittal megoldott egy-két emeletes kastélyok, a középtengelyben elhelyezett lépcsőházzal és díszteremmel, a század utolsó tizedeiben a kisebb nemesi kastélyok, kúriák építésénél mintául szolgálnak.

A korábbi időszakénál lényegesen nagyobb volumenű a középületek és a városi paloták emléksorozatja. A kamarai középépítkezéseknél, megyei és városi tanácsházaknál stb. a kastély- és palotaépítés bevált műformáit és típusait alkalmazzák rendszerint egyszerűsített változatban.

A legjelentősebb városi palotákkal, főúri és főpapi rezidenciákkal főként a kormányzati székhely Pozsonyban találkozunk s a század második felétől lendületesen fejlődő Pest-Budán. Az erkélyekkel, atlaszok, hermák kapukkal, cimerdíszes oromzattal díszített paloták hatása egyszerűsített változatban alig egy-két évtizedes áttétellel a városi polgárházaknál is megfigyelhető.

Jóllehet a tervező és kivitelező építészeket még a legfontosabb emlékeknél sem minden esetben ismerjük, számos építész művészi egyéniségét és tevékenységét tudjuk pontosabban körvonalazni. A legfontosabbak: a franciás irányt képviselő J. N. Jadot, N. Pacassi, A. I. Canevale, a bécsi F. A. Pilgram, M. Gerl, M. Hefele, a magyar kamaránál működő F. A. Hillebrandt, J. Thalherr stb.

A hazai megtelepedett és helybeli mesterek közül Fellner Jakab, Mayerhoffer András és János, Jung József, Orasek Ignác, Hofstädter Kristóf stb. a legjelentősebb. Feladatukörük igen széles, középületeket, templomokat, kastélyokat, gazdasági épületeket stb. egyaránt magába foglal, s főpapi, főúri megbízók mellett mind nagyobb arányban köznemesek, városok és községek tanácsai, protestáns egyházak, gazdag polgárok, iparosok szerepelnek a megrendelők között.

A korszak mecenásai, építtetői közül elhatároló fontosságú az egyházfejedelmek és főurak egy-egy csoportja, mind az építkezések, vállalkozások nagyságát, mind stílus-meghatározó jellegét illetően (Esterházy Károly, Batthyány József, Szily János, Grassalkovich herceg, Esterházy Pényes Miklós, a Pálffyak, Zichyek, Erdődyek szerepe). Gyorsan kapcsolódnak a legkorszerűbb stílusáramlatokhoz, kezdeményezők a rokokó, majd a klasszicista irány meghonosításában. A legjelesebb külföldi és hazai mestereket foglalkoztatják.

Kevésbé ismert, de a művészi megvalósítás, a szélesebb körű terjesztés szempontjából ugyancsak fontos a főúri és főpapi familiárisok, a fokozatosan megerősödő és művelődő köznemesi réteg szerepe s a század vége felé a tudomány és irodalom képviselőinek részvétele és hatása a művészeti életben.

Szervezeti szempontból az építkezések, művészi vállalkozások a korábbihoz képest nem változtak lényegesen, de megnövekedik a magas képzettségű építészek, építőművészek szerepe, az egyes mesterek hatóköre, tevékenységének volumene. Összetettebb és dominálóbba a kamara



építészeinek működése, valamint az egyes uradalmak építészének, építész hivatalainak tevékenysége. Gyakori a tervpályázat, a típustervek alkalmazása, a tervek szakszerű ellenőrzése.

Építető, tervező és kivitelező művészek szerencsés összhangja a vállalkozások egy részénél kiemelkedő eredményekhez vezet, épület, külső és belső dekoráció olykor egységes stílusban, igen magas színvonalon valósul meg (Eger Líceum, Jászó, Pápa, Fertőd stb.). Gyakoribb azonban, hogy az építkezés, berendezés során egyik vagy másik ágban fáziskülönbség mutatkozik, a részletek, dekoráció nem illeszkedik hiánytalanul a domináló együttesbe (Nagyvárad stb.).

Jóllehet az épületek külső és belső dekorálásában a képzőművészetek továbbra is fontos szerepet játszanak, sokkal erőteljesebb ebben a periódusban a szobrászat és festészet autochton fejlődése. Az egyes művészeti ágak egymással való kapcsolata is fellazul, a műfajok szétvál-  
nak, a munkamegosztás differenciáltabb lesz.

A későbarokkot felváltó rokokó és klasszicizáló irányzattal csökken a monumentális épületplasztika szerepe, a nagyméretű kőplasztikákat szerényebb domborművek, ornamentális faragások váltják fel. Jelentős a szerepe a kőplasztikának a kertegyüttesekben.

A szabadtéri szoboremlékek ekkor már csaknem minden városban, sőt faluban megjelennek, a Szentháromság- és Mária-oszlopok mellett főként Nep. Szt. János-, Flórián-, Vendel- stb. szobrok. Felépítéskük, elrendezésük néhány sikeres alaptípust variál, túlnyomórészt helyi mesterek alkotásai (Körmöcbánya, Selmecbánya, Kecskemét, Vác stb.).

A kőfaragók, kőszobrászok, márványozók gyakran olaszodt és olasz művészcsaládok Magyarországon meghonosított tagjai (Stanetti, Carlonek, Sartori, Adamik).

Az oltárplasztikában — különösen az újonnan berendezett székesegyházakban új, klasszicizáló típus jelentkezik, az oszlopokkal keretelt, egyszerű architektonikus oltár nagy festménnyel vagy szoborcsopottal a közepén (Győr, Székesfehérvár stb.). Tervezői gyakran építésszek, kivitelezői számos esetben bécsi mesterek.

A szerzetesi templomokban és a kisebb vidéki egyházaknál továbbra is gyakori a faragott vagy stukkó oltár, egy-egy népszerű mester és műhely messze országrészekre kiterjedően szállít, oltárokat, szószékeket stb. készít. Új műfajként jelentkezik — elsősorban Pozsonyban — a portréplasztika.

A mesterek négy nagyobb csoportja különböztethető meg: a rövidebb ideig Magyarországon vendégeskedő vagy szállított külföldiek; ezek java része a bécsi akadémia körébe tartozik (Moll, Prokopp, Mollinarolo, Schletterer stb.), letelepedő s hosszabb időn át itt tevékenykedő idegenek (a két Messerschmidt), a helyi mesterek, városi és uradalmi vonatkozásban (Bebo, Hebenstreit, Krauss, Hartmann stb.), és végül a szerzetesfaragók (Stuhlhoff, Richter stb.) csoportja.

Mindegyik csoportnál erősen érvényesül részben a megrendelők stílusigénye, részben a helyi követelményeknek megfelelő tematika (magyar szentek, felajánlás, történeti vonatkozások stb.).

Mínt hogy az ország különböző részein, és az egyes műhelyeknél más-más hatás érvényesül — pl. Északnyugat-Magyarországon Donner hatása, a délnyugati részekben stájer befolyás stb. —, az összkép rendkívül változatos és gazdag, a különböző törekvések, stílus-  
elemek egymással összefonódva s egyidőben is szerepelnek.

A fentiekben vázoltakkal lényegében egyezők a festészet fejlődésének feltételei. A korábbinál nagyobb szerep jut a monumentális festészetnek, a freskódekorációnak: e korszakban az ország csaknem minden templomát, kastélyát freskókkal díszítik. A freskó gyakran az egész épületbelső betölti s a plasztikai dekorációt, faragást, főoltár-architektúrát stb. is pótolja. Ugyanekkor megnövekszik önálló mondanivalója, az ábrázolás fontossága, a mennyezetkép is képszerű lesz, fokozott gondot fordítanak érthetőségére.

A foglalkoztatott mesterek egy része, miként a szobrászatban is, külföldi, főként bécsi (Maulbertsch, Sam-  
bach, Sigrist stb.). Jelentős mozzanat azonban, hogy

munkásságuknak tetemes hányadát alkotja a magyarországi munka, s fejlődésükre a magyar megbízók ízlése, stíluskövetelménye (Esterházy Károly érsek stb.) elhatározó hatással van.

A külföldi mesterek egy része a Magyarországon növekedő, Ausztriában erősen megcsappant munkaalkalmak miatt, letelepedik s a hazai művészet szerves tényezője lesz (Kracker J. I. stb.).

Magyarországi munkásságukon világosan nyomon követhető a festészet mondanivalójának és formai megoldásainak alakulása a későbarokktól a rokokón át a klasszicizmusig.

A korábbi periódusénál jóval szélesebb körű és magasabb színvonalú a hazai festők tevékenysége a freskó műfajában is, a megbízók jelentős része rendszeresen hazai mestereket foglalkoztat. Nagy részük pl. Dorfmeister István, Schaller István, Scherwitz, Vogl stb. a külföldiekhez hasonlóan magasabb művészi kiképzésben részesült, a bécsi akadémián tanult, s öntudatosan vállalkozik a magas szintű művészi feladatok megvalósítására. A történeti és profán témák szerepe a falfestésben is dominálabb lesz, sajátos emlékcsoportot alkotnak a zsánerelemekben bővelkedő rokokó falképek.

A festészet széles körű hazai kibontakozásában a polgári műfajok és a világi tematika megerősödésében döntő szerepet játszanak a városi festőműhelyek, a pozsonyi, budai, soproni, győri, kassai stb. művészközpontok. Megnővekedik a köznemesi és polgári megrendelők művészeti igénye. A célkötöttségek ekkor már a városokban is feloldódnak, a művészek kiképzése jelentős részben áttevődik az akadémia (bécsi akadémia), felmerül a magyar művészi akadémia létesítésének terve, s a korszak utolsó éveiben fontos szerep jut a megalakuló rajziskoláknak.

A művészeti közízlés fejlesztésében központi feladatot tölt be a grafika, a megélénkülő irodalmi élet, a felvilágosodás szellemi és tudományos törekvései számos alkalmat teremtenek a művészi illusztrációnak, sokszorosító grafikának.

A megélénkülő művészeti élettel együtt jár a művészeti múlt iránti tudatos érdeklődés, a művészet nemzeti jellegének és szerepének felismerése, fellendül a műgyűjtés s ebben a korszakban találkozunk először a művészettörténetírás nyomaival.

Döntő változás következik be a periódus során az iparművészetben, a korábbi céhbeli kézművesgyakorlat mindinkább átalakul, egyes iparművészeti ágak fokozatosan háttérbe szorulnak (pl. a korábban virágzó ötvös-  
művészet), mások új feltételek mellett működnek (kerámia, üveg).

A feladatoknak megfelelően új iparágak kerülnek előtérbe pl. az épületdekorációhoz szorosan kapcsolódó kovácsolt vasművesség, kályhaművesség stb.

## SZERKEZETI VÁZLAT

Bevezetés — A barokk fogalma

A magyarországi barokk művészet kutatásának története

### I.

A barokk meghonosodás és elterjedése Magyarországon  
1630—1690

1. A barokk művészet kezdetei 1630—1660

Az ellenreformáció a nyugati országrészekben: rekatolizáció és egyházi építkezés, birtok és templom

Főpapi és főúri építetők. A jezsuiták építkezései — szerzetesi építkezések

Barokk templomok, kápolnák — részleges barokk átépítések: új alaprajz és homlokzati típusok megjelenése



Barokk rezidenciák: várkastélyok barokkizálása, barokk kastélykápolnák, dísztermek, barokk interieurök

A barokk meghonosítói: — olasz művészek és művész-csoportok, vendégmesterek és megtelepedő művészcsaládok — az olasz udvari építésszek Magyarországon: Filiberto Luchese, G. B. Carlone, tervezők és kivitelezők

Művészeti kapcsolatok Itáliával, Ausztriával, Stájerországgal stb.

A barokk épületegyüttes: stukkó, faragás, festés, a barokk oltár megjelenése

## 2. A barokk művészet térhódítása 1660—1690

Az ellenreformáció kibontakozása a Felvidéken és Tiszántúlon. Új egyházi és szerzetesi építkezések az ország északi és keleti részén: a jezsuiták, ferencesek, szerviták, karmeliták stb. sajátos homlokzati és alaprajzi megoldásai.

Kegytemplomok, fogadalmi kápolnák, zarándokhelyek és művészetük.

Barokk kastélyépítésszet a Dunántúlon — a kastélyok barokkizálása a Felvidéken és Erdélyben — a barokk kastély típusai és díszítése.

A korszak főúri mecénásai: Nádasdy Ferenc, Eszterházy Pál nádor, vendég művészek és udvari művészet, olasz építésszek és stukkátorok főúri szolgálatban, a Carlonék stb.

A barokk terjeszkedése a városokban: városi paloták, nemesi és polgárházak, középületek, a városokban letelepedett olasz építésszek, kőművesek, stukkátorok.

A barokk építésszet és képzőművészet kapcsolata: a stukkó szerepe és fejlődése — külföldi és hazai stukkátorok — stukkó és falkép.

Monumentális festésszet: a barokk freskó — Carpofo Tencala és követői — emblemikus, allegorikus és történeti freskók.

Barokk kőszobrászat: épületplasztika — a fogadalmi emlékek megjelenése — faragás: templomi berendezések, — az új oltártípusok elterjedése.

A halotti kultusz és a képzőművészet: síremlékek, epitáfiumok, ravatalképek.

Faragó és kőpíróműhelyek — a barokk ornamentika térhódítása.

A képzőművészet barokk mondanivalója — sajátos magyar tematika — történeti ábrázolás — portréfestésszet — arcképsorozatok — a grafika, a metszetek szerepe a barokk térhódításában.

Helyi sajátosságok és művészvándorlás — kapcsolat az egyes országrészek közt, kapcsolat a határokon túl — osztrák, német és sziléziai, lengyel kapcsolatok.

Városi céhek és vándorművészek — a barokk elnépszerűsítése — kegyképek, népi asztalosfestésszet.

Iparművészet — vagyon- és kincsahalmozás és az ötvösművészet, a barokk berendezés és viselet.

## II.

### *A barokk virágzása Magyarországon 1690—1750*

## 1. A barokk új hulláma — a barokk külföldről 1690—1730

Új hatalmi és birtokviszonyok, telepítés és újjáépítés. A központi hatalom építkezései: rezidencia és középület. A külföldi birtokosok építkezései: a reprezentatív kastélytípus, a magyar főúri kastély.

J. L. von Hildebrandt, Domenico és Ant. E. Martinelli munkássága és hatása Magyarországon.

A megújuló egyházi építésszet: a jezsuiták terjeszkedése, püspöki és szerzetesi templomok a városokban.

Főpapi mecénások: Csáky Imre bíboros stb.

A barokk térhódítása Erdélyben: egyházi és világi építkezések. A városok újjáépítése: a barokk városkép kialakulása.

Építésszek és kőművesek bevándorlása és letelepedése — a hazai kőművescéhek — hazai mesterek — munkaszervezet.

Az épületplasztika szerepének növekedése — egyházi és világi kőplasztika — a szabadtéri szoboremlékek terjedése — fogadalmi emlékek és típusaik; alkalmi emlékek: diadalkapuk, katafalkok stb. — a barokk dekoráció.

Az illuzionisztikus festésszet térhódítása — A. Pozzo és Ch. Tausch hatása — olasz freskófestők Magyarországon.

A képzőművészet világi feladatai: arckép, csendélet, zsánerfestésszet a városokban — az arcképfestésszet virágzása.

Rákóczi és a művészetek — Mányoki Ádám — magyar művészek külföldön.

Az iparművészet változó szerepe — műfajai.

## 2. A barokk új hulláma — hazai barokk 1730—1750

A császári ház építkezései Magyarországon — rezidenciák és nyaralókastélyok — a franciás ízlés jelentkezése — J. N. Jadot

Főúri és nemesi kastélyok sajátos hazai típusa — ún. Grassalkovich-stílus — főúri mecénások és építkezései (Esterházy, Erdődy, Zichy)

Főpapi mecénások és püspöki építkezések — művészeti központok Pozsony, Győr, Eger stb. — Esterházy Imre, Barkóczy stb.

Bécsi építésszek Magyarországon: Jos. Em. Fischer von Erlach, M. Gerl, F. A. Pilgram

Szerzetesi építkezések — szerzetes építésszek, dekorátorok — Vépi M., A. Witwer stb. Sajátos homlokzati megoldások, hosszahajós és centrális templomok.

A templomi dekoráció gazdagodása — új oltártípusok — márvány és stukkó — nagyhatású szobrászműhelyek — G. R. Donner és a Donner-műhely Pozsonyban — jelentős faragóiskolák a Felvidéken, a szobrászat növekvő feladatai — új síremléktípusok — kerti szoboregyüttesek.

A monumentális festésszet kibontakozása — látszatku-polák és látszatarcitektúra — olasz és osztrák freskó-festők Magyarországon — P. Troger és követői — jelentős hazai festők a freskó és olajfestésszetben: Schmidt A., Veres I., Rosier A. stb.

A grafika szerepe, tézisalapok, városképek.

Barokk műformák a hazai iparművészetben — import és hazai termelés — új művészeti ágak és típusok.

## III.

### *Későbarokk, rokokó, copf 1750—1780*

## 1. A rokokó Magyarországon 1750—1770

Udvari élet és franciás szellem. Barokk kastélyok rokokó átalakítása — Rokokó kastély- és kertegyüttesek — Chinoiserie és dekoráció — színházak, pavilonok, pagodák. — Rokokó interieurök a Dunántúltól a Felvidéken át Erdélyig.

A rokokó az egyházi építésszetben — festői homlokzatok és gazdag belső dekoráció — későbarokk templomok rokokó belső berendezése.

A barokk formák fellazítása a szobrászatban — rokokó faragások és oltárplasztika.

Rokokó falképegyüttesek, a világi és zsánerábrázolás megerősödése a monumentális festésszetben.

Új iparművészeti ágak virágzása és szerepe a rokokó dekorációban — Kályhaművesség — Kerámia — Vas-művesség.

## 2. Klasszicizáló későbarokk, koraklasszicizmus, copf 1770—1780

Új társadalmi és szellemi mozgalmak, a felvilágosodás és ízlésmódosulás, eltolódás a megrendelőrétegekben, nemzeti mozgalom.



Az egyházi építészet utolsó nagy korszaka — főpapi mecénások és a klasszicizáló ízlés előretörése — új püspöki székesegyházak. A tanítórendek szerepének növekedése — szerzetesi építkezések a községekben — későbarokk templomtípusok standardizálása és elterjedése — későbarokk, rokokó, copf együttes megjelenése.

Falusi templomok — protestáns egyházi építészet — templomtípusok és típustervek.

A világi építészet erősödése — kamarai építkezések és középülettípusok — főúri kastélyok és nemesi kúriák — városi paloták — polgárházak — későbarokk városkép.

A külföldi vendégépítésszek szerepének csökkenése — a hazai építésszervezetek erősödése — tervezők — kivitelezők — jelentős építésszek tevékenysége: F. A. Hillebrandt, J. Thalherr, Ricca, Canevale, Hefele, Fellner, Mayerhoffer J., Jung J. stb. Uradalmi építészeti hivatalok és városi céhek, építkezés és munkamegosztás.

A képzőművészetek fokozódó önállósodása — az épületplasztika háttérbeszorulása — fogadalmi emlékek falusi és népi szinten.

A klasszicizáló új oltártípus elterjedése — új síremlék-megoldások — az önálló világi műfaj a szobrászatban.

Külföldi és hazai szobrászok — Messerschmidtek. A. Krauss pozsonyi-felvidéki és pest-budai faragóműhelyek.

A falfestés széles körű alkalmazása — a legjelentősebb külföldi mesterek Magyarországon — Maulbertsch, Sigris stb. — külföldi művészek letelepedése és meghonosodása, Kracker J. L. — hazai freskófestők munkássága Scherwitz M., Vogl G. stb.

Tematikai és stílusváltozás a képzőművészetekben — a magyar mecénások, Esterházy Károly, Szily János stb. irányító befolyása.

Helyi, városi művészeti központok megerősödése, — magasabb szintű művészeti képzés — a céhkötélék fel-lazulása.

Művészeti élet, közízlés, kritika — a folyóiratok és illusztrációk szerepe — gyűjtés, a művészettörténetírás kezdetei, esztétika.

A kézművesipar háttérbe szorulása, az iparművészet új formái és feladatai, luxus- és használati cikkek stílus-váltása.

*Garas Klára*



# A FELVILÁGOSODÁS KORÁNAK MŰVÉSZETE

Operatív tanulmány a tervezett művészettörténeti kézikönyvhöz

## I. BEVEZETÉS

### 1. *A felvilágosodás mint művészettörténeti periódus A kutatás története és mai állása*

A felvilágosodás kora mind az egyetemes, mind a hazai kutatásban az utóbbi évtizedekben egyre több érdeklődést vált ki. Új anyagok merültek fel, új és a korábbinál komplexebb megközelítési módszerek alakultak ki. Az egyes országok feldolgozásaiban a különbség főleg az időhatárok kezdetének megvonásában rejlik — ami 1750 és 1780–90 között ingadozik —, másrészt eltérés van a kutatásban aszerint, hogy melyik tudományterülettel foglalkoznak elsősorban. Általános jelenség, hogy egyfelől az eseménytörténet, másfelől az irodalomtörténet mutatja a legtöbb eredményt. Ez azt is jelenti — főleg a francia, a német, az angol nyelvi területen —, hogy az esztétikai és ízléstörténeti kutatások is megélnékültek, ami természetesen kihat a művészetek kutatására is.

A hazai helyzet ehhez hasonlóan ugyan, de a későbbi munkamegindulás és a szerényebb keretek következtében az eredmények is lassabban születnek. Nem beszélhetünk egyelőre arról, hogy a társadalomban végbement változás — amelynek évszámát, jelenségeit általában ismerjük — szellemi vetületében olyan árnyaltan lenne kidolgozva, hogy az eredményeket a művészetekre alkalmazni lehetne. Ezért az alábbiakban adott vázlat csak a körvonalakat jelzi, valamint a kívánalmakat a sürgető kérdések kidolgozása tekintetében.

### 2. *A magyarországi kutatás módszere*

Mint minden jelentős változásnál, amelynek részletei még kidolgozatlanok, itt is a beéréstől való visszatekintés módszerét kell követnünk, hogy kitapinthatassuk, mi történt területünkön és hogyan ment végbe, persze nem faktuálisan, hanem szellemikben. Vizsgálni kell, hogy jelentkezik az új racionalizmus (és részben az érzelmesség) az 1750 utáni művészetben.

A felvilágosodás korának hazai művészete egészében és részleteiben kevésbé ismert. Általában nem szerepelt sem önálló történeti korszakként, sem önálló stílusként. Az újabb évtizedek hazai és egyetemes kutatása kimutatta, hogy a felvilágosodás hullámai milyen változást idéztek elő nemcsak a történelmi-társadalmi viszonyokban, hanem a művészetek terén is. Különösen a történelmi és az irodalomtörténeti kutatások nyújtanak ösztönzést ahhoz, hogy a képzőművészetek terén is felkutassuk azokat a jelenségeket, amelyek, — a domináns stílusirányt tekintve — általános megjelöléssel — a klasszicizmus művészetének kibontakozásához vezettek. Mivel a történelmi-gazdasági fejlődés a művészetekével nem halad azonos ütemben, sőt az ütemeltérés terén a képzőművészetek mutatják a legerősebb lelassulást, itt speciális szempontok érvényesítése (csak dokumentatív anyag, szerényebb alkotások stb.) is szükséges. Hiszen a képzőművészetek bármely ágához nemcsak igény és képzettség, hanem anyagi eszközök is igényeltetnek. A nagyjában szegény Magyaror-

szágon, ahol a XVIII. század végén még a nemesség jó része is igen szerény körülmények közt élt, nem várható a „fényűzés” számba menő művészetek gyors fel lendülése.

A feldolgozásnál többféle közvetett anyagra — irodalom, színház stb. — figyelemmel kell lenni, mert az átalakulás egyes jelenségeire a képzőművészeti anyag fennmaradt része nem mindig nyújt elegendő példát.

Bizonyos, hogy az irodalmi alkotásokat is vallatónak kell fogunk, hogy korszakunk művészetének képét élesebben körvonalazzuk, bár az ilyen irányú kutatások eddig még hiányoztak. Mint jellegzetes példát arra, miként mutatkozik művészeti ízlés vagy alkotás az irodalomban, említjük Kármán: Fanni hagyományaiiban szereplő interieur-leírásokat azzal a művészeti vitával szembeállítva, amely Fáy András A béteky-ház c. regényében található: mindjárt világossá válik az a nagy változás, ami alig több mint 30 év alatt a képzőművészetek iránt korábban nem érdeklődő szépirodalmat áthatotta.

Megnehezíti munkánkat, hogy sem a korszak időhatárai és fővonásai, sem emlékanyaga nem kellően feldolgozott. Ami területünkön meglepő jelenségként hat — eddigi kutatásainkra visszapillantva —, ahogyan például a felvilágosodás korai szakaszával egybeeső klasszicizáló későbarokkot az építészeti terén kezeltük. Noha Fellner és Hefele alkotásai művészeti szempontból is kimagaslók, nem próbáltuk meg őket az előzményekből levezetni, vagy a belőlük kialakuló újat lépésről lépésre tovább követni. Ez a példa csak arra szolgál, hogy érzékeltesük, a kutatás elvégzését nem a művek szerény volta okozta. Ez a jelenség nemcsak az építészeti terén figyelhető meg, hanem az aránylag jobban feldolgozott festészet terén is. Csak az újabb kutatás foglalkozott a fokozatos klasszicizálódással, az ízlésváltozást jelző formai és szerkezeti változások kérdésével (Garas, Galavics). A további munkának elsősorban azt a szemléletet kell követni, hogy nemcsak a művészi minőség vizsgálendő, hanem azok az okok és tényezők is, amelyek következtében a művészi alkotás olyanná vált, amilyen.

### 3. *Történeti előzmények*

Amikor az ország felszabadítása, a török kiűzése után az újjászervezés, telepítés megindul, az elemi igények kielégítése vált szükségessé. A kialakuló igény tehát a művészetek terén két élesen elkülönülő végletet mutat.

Az egyik — az alsó véglet — szinte nem is tartozik a művészetekhez, hiszen élelmet és hajlékot, ehhez szükséges köz- és magánépületeket kellett biztosítani mindannak a közigazgatási igénynek a kielégítésére, ami elemi fokon kívánatos. Noha e téren is kell számolni — főleg a török megszállás alól mentes területeken — egy megkésett művészeti továbbélés stíluskeverékével (gótika — reneszánsz — manierizmus) — valószínű, hogy az 1740-ig keletkezett művek általában szerények voltak (Ráckevé kastélya és az Invalidus-ház ritka és speciális példák). Valamint rendszert a Mária Terézia uralkodása alatt bevezetett és központi irányítással terjesztett títustervvek képviseltek.



A másik végletet, — a felsőt — a főnemesség és az egyház általánosan reprezentatív igényű alkotásai jelentették. Ráckeveitől az újjáeledő vagy újonnan alapított egyházi központokig, beleértve a folyamatosan népessülő új és régi városokat. Hogy ebben a második és a további fejlődés szempontjából fontosabb emlékcsoportnál a vendégművészeknek, a kívülről jött és letelepedetteknek nagy szerep jutott: nem meglepő.

Mindebből következik, hogy a XVIII. század közepe táján, amikor a társadalom igényeit szolgáló mindkét fajta művek közül a legszükségesebbek elkészültek, vagy készítésük megindult, új folyamat alakul, aminek már több hazai gyökere van. E fázis mintaképei, ismeretei általában kevésbé ismertek, főleg a művészetek terén. A stílusában érett barokknak kezelt művészeti korszakot a 60-as évektől kezdve gyorsulva kísérik nálunk is a felvilágosodás mind nagyobb erővel ható hullámai. Ezért itt a kialakuló irányoknak nemcsak párhuzamossága, hanem sajátos kereszteződése mutatkozik meg. A felvilágosodott abszolutizmus hazánkban több sajátos jelentést produkál, amihez — franciás udvari szertartások stb. mellett — a minden téren megfigyelhető világiasodás a jellemző. Miközben az uralkodóház a katolikus egyház harcos híveként erre a felfogásra készíti a magyar társadalom világi és egyházi felső rétegét, kulturális téren központosított irányítást szervez meg. Ez pedig egyre kevesebb teret enged az egyházi vezetésnek, illetve mind következetesebben alakít ki egy világi művelődési irányt. A jezsuiták szerepe gyengül (még a nagyszombati egyetem is egyre világibbá válik), az egyház autonómiája háttérbe szorul. Az iskolák államosítása, a jezsuita rend feloszlata (1773), az egységes oktatási rendszert biztosító Ratio Educationis életbelépése (1777) végpontjai annak a folyamatnak, amely a századközép éveiben alakult ki.

#### 4. Művészeti előzmények

Az igények és ízléstendenciák sokféleségét, mintaképeik és társadalmi hovatartozásuk eltérő voltát jól mutatja az a néhány nagyigényű együttes, amit kiragadott példaként említünk:

- 1748—68 Pozsony: várpalota (Jadot—Hillebrandt)
- 1745—64 Jászó: templom és kolostor (Pilgram, Krausz, Kracker)
- 1762—66 Eszterháza—Fertőd: kastély és kert (hosszú előzmények után)
- Vác: Székesegyház (Canevale)
- 1765 Veszprém: püspöki palota

Pozsony uralkodói rezidenciának készül, udvari művészektől alkotása. Amennyiben az elpusztult művet rekonstruálni tudjuk, magyarsági hagyományokkal nem épít ki kapcsolatokat. Jászó premontrei templom- és kolostoregyüttes. Művészi kiválóságán kívül elsősorban egyházi reprezentációra törekszik, amit Sauberer prépost apoteozisa a könyvtárteremben szemléletesen kifejez. De itt is szerepel a négy fakultás allegóriája — a tudás fontosságának hirdetése — és az oltárszobrászatban olyan kifejezés gazdag, mozgalmas ábrázolás mód, ami a laikus hívő megragadására hivatott. Eszterháza—Fertőd megvalósításának utolsó — döntő — szakaszában egyetlen főúr rezidenciális reprezentációját szolgálja, felhasználva hozzá kertművészet, zene, színház stb. minden kísérő szolamát. Párizs, illetve Bécs uralkodói rezidenciáit veszi mintaképül és a „semmitől” varázsol világtól elzárt „csodavilágot” akkor, amikor az uralkodói rezidenciának ezt a szerepét már alaposan megtéptázza a korai felvilágosodás. A váci székesegyház — függetlenül attól, hogy alapjai mennyiben őrizték meg a megelőző Pilgram-tervet — minden tekintetben a felvilágosodás racionalizmusának szülöttje. Hogy Canevale előrefutott építészete felfogásában az általános fejlődési fokról, itt nem érdekes. — A veszprémi püspöki palota is egyházi rezidencia. A palotatípust annyiban modernizálja, hogy mind az utcaképhez illeszkedése, mind a palota reprezentációs termeinek a környező természettel való kapcsolata fejlettebb és kor-

szerűbb felfogásra vall a hatvanas évek más alkotásával összevetve.

E példák nemcsak egyazon időszakból valók, de azonos világi és egyházi uralkodó réteg kívánságára keletkeztek. Megvalósításuk mégis eltérő művészi tendenciákat mutat. Így tehát a korszakunkat közvetlen megelőző törekvések vizsgálata és tisztázása szükséges ahhoz, hogy a formaváltozás, a kialakuló „új” stílus jellegzetességeit, új tartalmi vonásait felismerjük. Az egyes tendenciákat tápláló társadalmi talaj alapos megismerése, a lehető dokumentációs anyag (levéltári és nyomtatott) figyelembevétele szükséges és annak a kutatása, hogy az egyes művészetek közt minő a kapcsolat. Mit várt speciálisan a képzőművészetektől a társadalom, milyen új rétegek fordultak és minő új igényrel a művészek felé, illetve a művészet hogyan formálja-ébreszti a társadalom igényét? Ennek az átalakulásnak a lényeges évtizedei 1780 és 1830 közé esnek.

Ez évszámot megelőzően több joggal beszélhetünk — valaminő jelzővel finomítva — barokk művészetről, mint utána. A befejező évszám pedig a klasszicizmus beérését, teljes kibontakozását jelzi, mégha mellette más, tőle eltérő vonulatok is megfigyelhetők.

#### 5. Fogalommeghatározás

##### Stílusmegnevezés

A jelzett átalakulás eredménye végső soron egy tartalmában új művészeti szakasz, amely új stílusformában is jelenik meg. Munkánk központi kérdésévé fentiek vizsgálata válik, szükséges tehát, hogy a korszak uralkodó, a legfőbb tendenciákat összegező stílusfogalmának a meghatározását adjuk.

E korszaknak általánosan elfogadott, átfogó stílusmegjelölése nálunk még nincs. Egyik-másik szakaszára nálunk is, de főleg külföldön számos megjelölés használatos, közülük a rokokó, copf, empire, biedermeier a legismertebbek. Ezek az elnevezések elég régen meggyökeresedtek az iparművészet terén, főleg a bútorművesség és a belsőépítészet terén használatosak, bizonyos tekintetben nehezen nélkülözhetők. Használatukat részint parciális (francia vagy osztrák) érvényük-eredetük, részint az iparművészetről a nagyművészetre való aplikálás nehézségei is gátolják. Átfogó értelemben egyetemes művészettörténeti anyagon nem kerülnek alkalmazásra, noha az utóbbi évtizedekben folyó kísérletek egyfelől a rokokó, másfelől a biedermeier terminus értelmezésének bővítésére; az utóbbi években pedig a klasszicizmusnak mint korszakfogalomnak és mint áramlatnak értelmezésére.

Minket a hazai anyag és helyzet irányít és erre véleményem szerint egyik közismert stílusfogalom sem használható. Tekintettel a megkésett fejlődésre és az ezzel járó egyenlőtlen felgyorsulásra, az áramlatok párhuzamosságára és egymást áthatására, nálunk különösen nehéz egy-egy szakaszra átfogó megjelölést alkalmazni. Ferenczy István vagy Pollack Mihály korai művei nem képviselik az empire vagy a biedermeier szokványos fogalmát, Kazinczyhoz és barátaihoz nem illik a rokokó vagy a copf az általános értett tartalom mellett. Különben is: a felvilágosodás első hulláma a játékoság és tördeltség keresésének, a rokokó zárt világának és életszemléletének jellegzetességeit nem mutatja. Azok az országok, ahonnan a felvilágosodás további hullámai hozzánk érkeznek, e korszakban már rendelkeznek polgársággal, nemzeti tudattal, nemzeti nyelvvel. Nálunk mindennek a kialakítása szinte egyszerre indul vagy erősödik és ebben az egymást átható sok tendenciában hol az egyik, hol a másik törekvés válik uralkodóvá. Ebből a sokrétűségből származik a korszak historiografiai megítélésének több tévedése is. A képzőművészeti viszonyok relatív kezdetlegessége miatt a nacionalizmus túlzásai korszakunkat még nem érintik. Nálunk az új művészeti törekvések túlságosan messziről és mélyről indulnak és túl szerény polgári keretek és anyagi lehetőségek közt. Ezért sem az építészet, sem a szobrászat vagy a korai táblakép-festészet nem nyújt a copf vagy empire fogalmakra a nyugati művészettel adekvát példát.



Bútorművességben — bizonyos csendesedéssel — van rokkó formatár, van egzotikum is, habár ez a XVIII. század utolsó évtizedeiben nagyon ritka. A későbarokknak ezek a vonásai: az egzotikum keresése, a játékos elbűjás a világ elől és az ilyen célt szolgáló építészeti alkotások megtalálhatók ugyan a kertművészetben, esetleg a színházi díszletfestészetben, de mindez nem általánosítható és kis rétegre jellemző.

A hazai viszonyok és az emléktanyag eddigi ismeretében tehát átfogó, az egész korszakra jellemző és operatív is használható stílusfogalom a klasszicizmus (neoklasszicizmus). A művészettörténetben való alkalmazása — s ezt hangsúlyozni kell — nem jelenti egyben azt is, hogy a felvilágosodás kor művészetét egyértelműen a klasszicizmus művészetével azonosítanánk.

A klasszicizmuson — mint uralkodó stíluson — belül kell megkülönböztetnünk az e kötetrészen feldolgozása kerülő *korai klasszicizmus* szakaszt: ezen belül az egymást követő periódusokat s a szinkron stílusvariánsokat.

## 6. Korszakbeosztás

A kötetrészen feldolgozásra kerülő korszak tehát legalább két — de ha az előzményeket is tekintetbe vesszük, — inkább három szakaszra bontható:

1. 1750—1780 Az érett barokk, helyesebben a korai klasszicizmus kezdetei, szempontunkból átmeneti korszak, amely előzményként kerül tárgyalásra
2. 1780—1810 A korai klasszicizmus kialakulása
3. 1810—1830 A kialakult klasszicizmus első korszaka

Az évszámok természetesen csak a kereteket jelölik.

A főáramlat — a klasszicizmus — mellett figyelembe kell venni a mellékáramlatokat, amelyekre egységesen nem alkalmazható a „romantikus” stílusmegjelölés, illetve nem a XIX. századra használatos értelmezésben. Ezért ezt a romantikát különféle jelzőkkel kell majd elkülöníteni. Akár a kertművészetben jelentkező fantáziagazdag és egzotikus motívumokra, épületekre gondolunk, akár a belső berendezés korai gótizálására (belvárosi templom szőszéke stb.), akár a gótizáló formákat használó korai épületekre (pétervásári templom stb.), a közös bennük az, hogy formái téren a klasszicizmustól eltérő alkotásokat képviselnek, viszont szerkezeti szempontból (szimmetria, nyugalmi egyensúly stb.) a klasszicizmus elvei szerint készültek.

Korszakunk olyan átalakulást jelez, aminő éles változással a művészetek terén ritkán találkozunk. Kialakul valami új, amit majd jogosan nevezhetünk polgári művészetnek, tudatossá válik számos törekvés, amely sajátlagosan nemzeti (eleinte inkább helyi) művészetet kíván kialakítani. E pozitív törekvések és azok mind szélesebb körben mutakozó eredményei mellett természetesen számos olyan tünete lelünk, amely csak szembefordulást, negációt jelent a megelőzővel. Ilyen a barokk-kori összművészet vagy összetett művészet letűnése (gondoljunk akár templombelsőkre a berendezés-díszítés minden elemével, vagy a főúri kastélyok belső kialakítására, berendezés-festmény-stukkó-tükör-textília alkotta együttesére), ami ilyen sokrétű egységben a felvilágosodás korától kezdve többé nem jelentkezik.

Az előzőek arra is figyelmeztetnek, hogy bármilyen fontos és újszerű is korszakunk, helytelen lenne mereven elválasztani akár a XVIII. század megelőző évtizedeitől, akár a XIX. század további szakaszától. A hiányos és sokszorosan megszakítottnak tekintett hazai művészet története az újabb kutatás eredményeinek figyelembevételével sokkal összefüggőbb egészet mutat, mint ahogyan azt korábban feltételeztük.

A gazdagsága miatt oly sokszor irigylet testvérművészet, az irodalomtörténet is számos rokonjelenséget mutat. Az irodalomtörténészek is figyelmeztetnek arra a veszélyre, amely e korszak főjellegzetességét egyrészt az újszerűségben, az előzőri jelentkezésben, másrészt egyedül a művészi minőség értékelésében látja. Az irodalomtörténeti kutatások is hangsúlyozzák, hogy „legalább

annyira kell a XVIII. század utolsó harmadát az előzményekhez csatolni, mint a ráépülő XIX. század elejére”. (Mezei M. tanulmánya: „Irodalom és felvilágosodás” Bp. 1974. p. 173.)

## 7. Összegezés

A bevezető fejezetnek tehát összegezni kell a megelőző szakasz fő művészi törekvéseit, illetve alkotásait, hangsúlyozva azokat a tendenciákat, amelyek a felvilágosodás eszméinek behatolását és mind erősebb érvényesülését jelzik. Akár Hefele szombathelyi, akár Fellner egri működése, illetve az ezeket az alkotásokat jellemző művészeti változások, csomópontok is, fordulatot is jelentenek.

Az 1780 és 1810 közötti szakasz főirányában a már-már uralomra jutó köznemesi-polgári művészetnek, a korai klasszicizmusnak a kora. Ekkor szerveződnek, illetve keletkeznek azok az elsődleges intézmények (Szépművészeti Bizottság megalakulása 1808. Széchenyi Ferenc könyvtár és múzeum alapítása 1802 stb.), amelyek a továbbiakban irányítók, illetve központok lesznek. 1810 és 1830 között válik természetessé, sőt tudatossá a túlnyomórészt világpolgári művészet, amelyben — ha nem is egyenlő súlyllyal — a művészetek minden területe és a társadalom erősen szélesedő rétege részt vesz. Ezzel a társadalmi átalakulás új fázisához értünk. Még nem beszélhetünk átfogó értelemben polgári társadalomról, amely most formálódik a városlakókból, közhivatali viselő értelmiségből, kereskedőből, iparosból egyaránt. Polgárosuló tendenciákat mutat egyidejűleg a főnemesség is, amely mind jobban hazai és nem összbírodalmi ízlést és életmódot képvisel. Az egységes tudat kialakulásának jellemző tünete az a magatartás, illetve visszhang, amit az úgynevezett „koleralázadás” (1831) kiváltott. Ez záróköve a végképp letűnt XVIII. századnak.

1830-cal lényegében véget ér a korszak, amelyet eszmétörténeti fogalommal a felvilágosodás korának nevezünk. 1830 a történészek mai álláspontja szerint a reformkor kezdete, a művészettörténetben innen datáljuk a klasszicizmus érett, kivirágzott szakaszának kezdetét.

Noha mint korábban (l. a 6. pontban) már jeleztük, helytelen volna az 1810—1830 közötti szakaszt mereven elválasztani a XIX. század további fejlődésétől, az 1830-as évekkel kezdődő időszak feldolgozása nem e kötet rész feladata. De *kitekintésként* feltétlenül foglalkozni kell mindazokkal a jelenségekkel és életművekkel, amelyek indításukat korszakunkban nyerték, de amelyek kibontakozására már a következő szakaszban került sor.

A kitekintés a további tendenciák felvázolására helyezi a fősúlyt.

## II. A MŰVÉSZET ÁLTALÁNOS HELYZETE

### Társadalom és művészet kapcsolata

#### 1. A művészeti élet és változó közönsége

A jelen kötet rész egyik célja, hogy az átalakulás sokféleségét, a hol elakadó kezdeményekben, hol az egymást keresztező változatokban megvilágítsák. Megszüntetni szándékozunk azt a lappangó nézetet, amely a kezdetet nulla-pontnak, a reformkori szellemi-művészeti életet teljes beérésnek tekinti.

A művészeti élet nagymértékben megváltozik. Egyfelől közönsége változik, folyamatosan bővül, felszívja az új értelemséget, a kialakuló polgárságot, a tartós magyarországi életre berendezkedő nemességet. Másrészt megfogyatkoznak a régi megrendelők, elsősorban az egyháziak, akik csak korszakunk végén és után kezdenek — az egyház súlyát helyreállítandó — nagyszabású alkotásokba (Észtergom, Eger stb.). A korábbi összművészeti jelleg megszűnik, sem nagyszabású oltáregyüttesek, sem szabadtéri szobrok (Szentháromság- vagy Mária-szobrok stb.) többé nem jellegzetes alkotásai korunknak. A katolikus egyház szerepének csökkenése mellett mind fontos-



sabb szerep jut a protestáns egyházaknak, ez azonban — a vallások követelményeinek megfelelően — elsősorban az építészetben, kis mértékben templom berendezésekben jelentkezik és az ábrázoló művészeteket kevésbé érinti. Erős megkötöttségei miatt csak másodlagos ösztönzést nyújtanak az ekkor szaporodó görögkeleti templomok és általában gazdag berendezésük (ez az emlékcsoport mint sajátos hazai kérdés nagyobb figyelmet érdemelne az eddigieknél).

A megrendelők változása, az igények módosulása az alkotások tartalmát és formáját egyaránt átalakítja. Mindinkább az egyéni ízlés, illetve az egyedi alkotás lép előtérbe, a kollektív munka (akár mint többféle művészet, akár mint műhelyegyüttes) egyre inkább háttérbe szorul. A többnyire szerény anyagi javakkal rendelkező megrendelő fokozatosan átérzi a műalkotás, a műpártolás társadalmi rangot biztosító szerepét és az általa választott művekben az új ízlés, a racionalizmus jegyeit keresi. A túlvilág kérdése háttérbe szorul, olykor mitológiai vagy allegorikus ábrázolások jelzik a valóságtól való eltávolodást. Ezzel a programkészítés fontossága csökken, noha a megrendelő — akár egyén, akár közület — most is él a téma-választás vagy más előírás jogával. Az a kívánság, hogy minden lehető ésszerű legyen, az emelkedettség nemes erkölcsöt és tiszta érzést tolmácsoljon. Akár történeti, akár mitológiai témák felfogásáról van szó: nemcsak világi, hanem nemzeti értelmezést is nyer. Ezért a művészeti fejlődés igazi lendületet akkor kap, amikor felismerik erkölcsi-érzelmi emelkedésben való jelentőségét, ami a kor felfogásában egyben a nemzetté válás kritériuma is. E téren is Kazinczy a főérdem: halálakor a nemzeti haladás szolgálatában munkálkodó művészet már természetes fogalom.

## 2. Az általános művelődés helyzete és az oktatás különböző formái

### *Az utazások mint a művészeti ismeretszerzés forrásai*

Az iskoláztatás és annak hatása a művészetre igen fontos kérdés. Egyfelől számolni kell mindazzal az oktatással és vele kapcsolatos hatással, ami a tehetősebb (nemesi) fiatalság számára akár hazai, akár külföldi intézménynél rendelkezésre állt és az utazások révén bővült. A felvilágosodás korára mindenütt jellemző ismeretszerzési vágy, ami olvasáson kívül utazásokban, idegen földek-népek megismerésében, az ezeket közzétevő könyvek és metszetsorozatok megismerésében és megszerzésében mutatkozik, nálunk sem volt idegen. Annál inkább, mert itt az előző korszakokban az utazás egészen szűk körre szorítkozott csupán, nemcsak az utazók számát és társadalmi helyzetét illetően, hanem az utazás időbeli és földrajzi határai tekintetében is. Háborús viszonyok, elnyomó hatalom stb. közepette aligha lehetett ismeretszerzés céljából utazni. Ez még valamelyest a kelet-magyarországi protestáns nemesség, illetve értelmiség számára volt lehetséges, ezért halmozódtak itt fel a mindenkor követelményeknek megfelelő ismeretek és könyvek; érthetően nemcsak a művészeti érdeklődéstől vezetve.

A nagy változást a XVIII. század második felének hazai értelmisége éli át, amikor az utazás, az idegenbe jutás szinte követelménnyé válik, erre fokozódó lehetőség is nyílik, és ebben úgynevezett tudós emberek — írók, oktatók stb. — sokszor mint kísérők és preceptorok is részt vesznek. Az utazás segít feloldani a középnemesség általános elszigeteltségét, a központoktól távoli életét a szellemi áramok közelébe viszi és megismerteti vele nemcsak az új áramlatokat, hanem azokat a módokat is, ahogyan ezekhez (könyv, folyóirat stb.) eljuthat. Az utazás tehát az érdeklődés bővülésének, az információk szaporodásának nálunk is lényeges eleme, habár olyan látványos emlékeink e téren nincsenek, mint a francia, német vagy angol utazók-művészek körében.

### *A könyvek és folyóiratok szerepe*

#### *Könyvtárak, kölcsönkönyvtárak, olvasóköri*

A műveltség iránti igény kielégítését korábban nem tapasztalt mértékben szolgálják a könyvek és folyóiratok.

Ez a kor a hazai — immár jórészt magyar nyelvű — folyóiratok megindulásának korszaka. Az általuk közvetített információs anyag nagy mértékben hozzájárult az új szellemi tendenciák és ismeretek terjedéséhez. Ezt szolgálták a könyvek is, amelyeket nemcsak a kezdődő könyvkereskedelem, illetve annak sokszor csak vendégszereplő ügynökei láttak el, hanem a hatóság által nem kívánt számottevő könyvanyag csempészet útján jutott el hozzájuk, esetleg kerülő úton. Erről nemcsak az egykori cenzúra-hivatal iratai, hanem a perek és büntetések eléggé fel nem tárt anyaga is tájékoztat. A legfontosabb szerep a kialakuló köz- és magánkönyvtáraknak jutott, amelyek állománya — ahogyan azt az újabb kutatási eredmények (Kovács Máté, Fülöp Géza stb.) megállapították — nem kis mértékben szolgált azokat a célokat, amelyekért a politikai és a szellemi haladás legjobbjai síkra szálltak.

Az információ áramlását a szaporodó kölcsönkönyvtárak, olvasóköri és diáktársaságok is növelik, ezeket kifejezetten a polgári művelődési igény hívta életre.

A XVIII. század végén gyakori tiltó rendelkezések (pl. 1799 a kölcsönkönyvtárak betiltása) jelzi egyben a veszélyt is, amit a kormányzat (és az egyház) a „bűnös és felforgató” eszmék könyv útján beáramló erejében lát.

Akár egyéni hajlam okozta, akár az utazások hatása, a műveltebb gyűjtők könyvvásárlásaik terén sokszor előremutatóbb felfogást tanúsítanak, mint az általuk kívánt vagy irányított építészeti vagy szobrászati alkotás (Szauder). A pécsi püspöki könyvtár 1774 óta, a marosvásárhelyi Teleki-téka 1789 óta nyilvános, de könyvkedvelők cserélik, ajándékozzák is könyveiket, amelyek szerepe az ismeretek gyorsuló terjedésében fontos. A művészeti szempontból lényeges könyvanyag tehát figyelembe veendő.

Noha a köznemesség jó része szinte szegényes körülmények közt él, disztelen otthonokban, kulturális igényei érezhetően fokozódnak. A metszetsorozatok és az idegenből hozatott könyvek a művészet fejlődésére is hatnak. Ezt előmozdítja az is, hogy a teremkönyvtárak, azaz a díszes külsejű könyvanyag helyett — főleg 1780 után — a kisebb, kabinettszerűen elhelyezett gyűjtemények váltják fel, ezeket tulajdonosa kezeügyében helyezi el, mert használni kívánja. Építészeti és esztétikai művek a matematika, illetve a filozófia csoportba tartoznak, a mai értelemben vett szakosítás még nem ismert.

### *A színház szerepe*

Mindazok a tényezők, amelyek a hazai társadalom haladó részét visszavonulásra, vidéki életre készítenek, fokozzák a súlyát a haladás és a nemzetté válás szellemi téren mutakozó tüneteinek. Ennek a látszólag passzív, de szívós és eredményes továbbmunkálásnak nemcsak a nyelv és az irodalom az egyik főeszköze, nemcsak a formájában antik, azaz nem-német építészet, hanem a színjátás is (Szauder).

A mi szempontunkból fontos, hogy a hazai színjátszás nemcsak a társadalmi összetartozás és a nyelvápolás számára biztosított lehetőséget, hanem diszleteivel és más ábrázoló segédleteivel a képzőművészeteknek is nyújtott feladatot (Wándza). Nálunk mint nemzeti intézmény különösen fontos, noha a nem-udvari, hanem nemzeti-polgári színjátszás Bécsben is velünk egyidejűleg, II. József uralkodása alatt alakult ki.

### *Az oktatás új vonásai, a piaristák Architectura Civilis oktatása*

Az ismeretek bővülésének és rendszerezésének fontos eszköze volt az oktatás szélesedése, a művészetek szempontjából magasabb szinten a piarista oktatás játszott fontos szerepet. Az „*Architectura Civilis*” oktatása jó alapot nyújtott hozzáértés és továbbképzés szempontjából. De amíg a késő vagy az érett barokk idején az építetők hozzáértésének tekintette magát és akaratát-izlését érvényre is juttatta (Esterházy Miklós, Esterházy Károly, Szily stb.) a köznemesi-polgári építetőre ez mind kevésbé



jellemző. Ez nem jelenti azt, hogy akár a világi, akár az egyházi építető (egyen vagy közület) nem tudta volna pontosan, mit akar és nem igyekezett volna akarát maradéktalanul érvényesíteni. De a beleszólás erőtlenebb, illetve (debreceni Nagytemplom esete) kevésbé hozzáférő volt.

*Ratio Educationis és hatása az alapfokú művészeti nevelésre  
A rajziskolák szerepe a kézművesoktatásban  
Akadémiai vagy másféle továbbképzés*

Az oktatás másik, alacsonyabb szintre vonatkozó, de szélessége miatt hatékonyabb formája a *Ratio Educationis* (1777) biztosította egységes világi iskoláztatás. Az ismeretek bővülése, megszerzésük fontossága az oktatásban résztvevők számával együtt ugrásszerűen növekedett. Számunkra a kézműves tanulók kötelező rajzoktatása, a rajziskolák intézménye a fontos, egységes tananyaguk az egész országra, sőt a teljes Habsburg-birodalomra érvénnyel bírt. (A szomszédos országok oktatása, illetve kapcsolata a művészetekre még kidolgozatlan.) Az ismeretek alapfokon való szélesedő terjedése olyan tudást nyújt a fiatal mesterjelöltnek, amely szakmai tájékozottságát, forma- és rajzismeretét az eddigieknél hatékonyabban biztosította. Ez az oktatás azonos ismereteket nyújtott a különféle művészeti ipart űzőknek, beleértve a kőfaragó- és építőmestereket is, kellő alapot nyújtott a továbbtanuláshoz, ami elsősorban 1800 után vált általánossá. Ez a továbbtanulás főleg Bécsben folyt vagy esetleg ott kezdődött. Hogy távolabb kerültek-e mestereink (Huber József jár Párizsban, Pollack Mihály Milánóban, Ferenczy István Rómában stb.), azt esetenként kell megvizsgálni és következményeit számba venni. Főleg a kevésbé ismert központok (Bázel, Utrecht, Genf stb.) hatása ismeretlen. Az akadémiai továbbképzés rangot jelző tényezőként az ábrázoló művészetekben csak korszakunk befejező, 1810–30 közé eső szakaszában vált általánossá.

#### *Építészeti oktatás*

Az építészet a maga anyagi, szerkezeti és műszaki követelményeivel fokozottan követelte a rendszeres oktatást, ezt korszakunkban általában a céhek végzik, ami a gyakorlati részt illeti, hiszen csak így lehetett mesterjoghöz jutni. Mégis építészeti terén csakhamar általánossá vált, hogy a fiatal jelölt valamilyen akadémiai képzésben is részesüljön. Ez rendszerint Bécsben történt, és ezt követően indult további vándorútra.

E kétféle képzés közé ékelődik az építészeti szempontjából a földmérők és vízmérnökök, valamint a katonai mérnökhallgatók képzése. Ez nemcsak térképrajzolásban és műszaki rajzban, hanem az építészeti és kertépítészeti számúra hasznosítható számos kérdésben nyújtott alapokat. Olyan területe ez a hazai művelődésnek, amelynek intézménytörténete feltárt ugyan, de következményei az építészetre még felderítetlenek. Olyan nevekről van szó, mint Balla Antal (megh. 1815), akinek Pest városrendezési tervében volt fontos szerepe, vagy a Jászságban működő Bedekovich Lőrinc, a Tatán működő Mikoviny Sámuel és mások. Mindez szükségessé teszi, hogy a különböző mérnöki képzésben részesültek — többnyire hazai származásúak — működését megvizsgáljuk.

Miközben az univerzális tudás helyét az építészetben mindinkább a speciális képzettség foglalja el, mégis leginkább az építészeti, városépítészeti, kertépítészeti terén el tovább a mecenás, illetve a megbízó irányító szerepe. Mivel a megbízó vagy a nemesség köréből vagy az emelkedő polgárságból kerül ki, nem meglepő, hogy a művekben hol régiesebb, hol előremutatóbb tendenciák mutatkoznak. A legtöbb új megbízó még kialakulatlan művészi ízlése és az őt szolgáló művészek hagyományokhoz való erősebb kötődése okozza, hogy az ábrázolóművészetek — akár síremlék-szobrászat, akár oltáralakítás — terén a megszokott, olykor régies elemek továbbélnek. Másrészt ez is hozzájárul az építészeti relative gyors emelkedéséhez és vezető szerepéhez.

#### *Művészeti Akadémia alapítására irányuló törekvések*

Jellegzetes és korántsem véletlen, hogy már a XVIII. század utolsó évtizedeiben nálunk is elszaporodnak az akadémia alapítására vonatkozó törekvések, még pedig nem csupán tudományok akadémiaja általában, hanem művészeti akadémiaé is. Ezt a javaslattevők — akár Daniel Gran vagy Johann Schauf Pozsonyban, Hess János Mihály Egerben stb. — sorra kifejtik és a magasabb szintű oktatás iránti igényt a művészet társadalmi emelkedése érdekében igyekeznek — egyelőre sikertelenül — érvényesíteni. Az alapítók mind e tervekben művészek és oktatók, a kezdeményezés tehát az érdekeltektől és nem felülről indul, ami szintén új jelenség. E tervek közötti tartalmi eltérések analízise szükséges.

#### *A szalonok szerepe; a műgyűjtés kezdetei*

E kulturális törekvéseket támogatják — bár eleinte szerény mértékben — azok a műgyűjtő körök és „szalonok”, amelyek a XVIII. század utolsó harmadában alakultak és a XIX. század elején is virágoznak. Karacs Ferenc kedvelté vált pesti szalonja a metszetkedvelők körével vagy Brudern báróé, ugyancsak Pesten jelzik a kezdeteket. Még jellegzetesebb példa Jankovich Miklós (1772–1846), aki a magyar múlt gyűjtőjeként korán vállalkozik nemcsak értékek és ritkaságok gyűjtésére (a régi Schatz- und Wunderkammer értelmében), hanem a régészeti anyag begyűjtésére is, ami pedig — a kor szemével nézve — csupán történelmi becsű, azaz sem szépsége, sem anyagi becsé nem vonzerő. 1830-ig a szélesebb közönség által látogatható képzőművészeti gyűjtemény nálunk nem létezett, ezért lehetett metszetgyűjteményeknek és könyvtáraknak számottevő hatása. Kazinczy — aki kora gyűjteményeiről, még inkább a kezdődő műgyűjtésről lelkesen tudósít, még így is kevés gyűjteményt tud említeni (Viczy Mihály, Ráday Gedeon, Teleki József, Vida Lászlóé Törtelen, Kazai Sámuel gyógyszerészé Debrecenben, Cserei Farkas Erdélyben stb.). Bármilyen szerények e kezdetek, mégis a művészet iránti érdeklődés erősödését jelentik és a túlnyomórészt szétszóródott anyag rekonstruálása a művészeti ismeretek hazai kezdeteiről biztosan sok értékes ismeretet fog nyújtani.

#### *A másolás szerepe és jelentősége*

Az ismeretszerzés egyfelől, a műgyűjtés iránti igény másfelől érteti meg a másolás fontosságát és szerepét. Jelentőségét nemcsak Kazinczy hirdeti: megfelel ez a korszak összetett tendenciáinak, csakúgy, mint ahogyan a műfordítás a magáévátvételt és birtokbavételt jelentette az irodalom terén. Kazinczy pártfogoltját, Balkay Pált és más fiatal művészbarátját csakúgy másolásra buzdítja, mint írótságait a fordításra. Sőt, a másolás hivatott az ekkor jórészt hiányzó rendszer és magasabb szintű művészi képzést is pótolni. Az eredetiség kérdése korszakunkban a maitól eltérő értelemben vetődik fel és ez nemcsak nálunk van így. Az ismételtes, az átvétel nemcsak témaismétlésekben és formai részletekben jelentkezik, hanem kifejezett másolásban is. Ezért jellegzetes az az átülő siker, amit Barabás Miklós 1835-ben kiállított Veronese: Európa elrablása c. képének másolata aratott, megalapozva pesti letelepedése lehetőségét. Nemcsak az érdekes, hogy Barabás ennyire barokkos témát és képet választott — ami tőle egyébként teljesen idegen volt —, hanem a befogadásnak az a lelkesége, ami bizonyítéka a feléje áradó erős igénynek.

#### *A műkritika kezdetei*

A művészeti élet tehát számos kezdeményezést mutat, de még nem hatja át a társadalom egészét. Jelenségei, szereplői és változásai érdeklik a társadalom szélesedő körét, de még távol van attól, hogy mindezt kritikával vagy bármilyen formában jelentkező egyéni reagálással kísérje. Készségtelensége e téren nyilvánvaló. Úgy tűnik, hogy Kazinczy és köre e tekintetben is az első kritikuskokat szüli, illetve felébreszti az ilyen kérdések iránti fogé-



konyságot. Ennek egyik jele az is, hogy csakhamar szaporodnak a Kazinczyval szembehelyezkedő hangok. Hogy ez az egyelőre kevésbé felkutatott kritikai áramlat 1830 körül és után már milyen erős, mutatja pl. a Ferenczy István érdekében kifejtette kritikák sora is.

## *Összegezés*

*A művészet polgáriaradása, a művészet és a művész megváltozott társadalmi helyzete*

Az oktatás, a könyvtár és a könyvkereskedelem, a színházak és a kisebb-nagyobb társaságok titkosan vagy nyíltan a magyar nemzetté válás folyamatát szolgálják, és ezen nem változtat az sem, hogy a beérkező könyvanyag — csakúgy mint a XVIII. század végén beáramló nagyhatalású szabadkőműves eszmék — bizonyos nemzetköziséget, országok feletti összetartást is képviselnek. A nemzeti öntudat kialakulásának kulturális téren különösen fontos törekvése a műveltebb nyugathoz való felzárkózás és ezt segítik mindazok a jelenségek, amelyeknek a művészet szempontjából jelentős hatását említtük.

Mindez alátámasztja azt a megállapítást, hogy a művészet célja, tartalma, formája a felvilágosodás áramlatainak hatása alatt megváltozik, a művészet az értelmierkölcsei emelkedés egyik kifejezőjévé, a nemzetté válás eszközévé válik. A tudás utáni vágy a legerősebb eszköz ahhoz, hogy a polgári társadalom tagjai rangban emelkedjenek és megszabaduljanak a régi kötöttségtől. Innen a mitológiai témák szaporodása a szobrászat és a festészet terén, sőt ez érteti meg azt a sajátosságot, hogy sokan mitológiai köntösbe öltöztetik nemzeti érzésük kifejezését. E lassú, de folyamatos változás során válnak uralkodóvá a világi-polgári feladatok, még pedig nem csak a polgárság körében. A művészet megszűnik kevesek privilégiuma lenni, immár társadalmi rang és a korszerű magatartás kifejezője.

E változások révén válik a művész — noha általában igen szerény anyagi körülmények közt él — a társadalom megbecsült tagjává, sőt nem egy esetben kiváltságokban részesedik. Szinte egy csapásra megszűnik az az alázatosság, amelyet a XVIII. század tőlük általában megkívánt és természetesnek tartott. A művész magabiztossága, öntudata növekszik, igazsága tudatában olykor elragadtathatja magát (pl. Ferenczy István és Rudnay primás esetében). Kialakul a művész önállósága, egyéniségének jelentősége akár hivatalos intézmény megbízásából, akár magánosan dolgozik, akár a kereteken belül, akár ezeken kívül vagy róluk alig tudomást véve.

## III. A KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS AZ IPARMŰVÉSZET EGYES ÁGAI

### *1. Bevezetés*

Eddigiekből következik, hogy új művészeti szakaszról van szó, noha e fejlődés minden lépcsőfoka még nem ismert. Az is világos, hogy sem a későbarokktól, sem a reformkortól nem lehet élesen elkülöníteni. Itt is, ott is találhatók előre és vissza mutató jelenségek, nemcsak stíluspárhuzamok, de stagnálások, megtorpanások is. Az a körülmény, hogy még 1810 után is előfordul — például kisebb pesti építőmesterek homlokzat tervein — barokkosan zsúfolt és plasztikusan kidomborodó díszítés, amely sehogyse illik az építészeti tagoláshoz, arra vall, hogy a múlt élt még, ha nem is az első vonalban érvényesült. Épp az építészeti terén egyidejűleg (1800 körül keletkezettek) a kismartoni kastély kissé merev érett klasszicizmusa, a tatai középkorias épületrom, a debreceni Nagytemplom és a székesfehérvári megyeháza: bizonyíték arra, hogy mennyire eltérő tendenciák éltek. Hiszen mindezek az 1800 körül folyó munkálatok egyszerre érvényesítik a korai klasszicizmus, sőt már az érett klasszicizmus korai szakaszának formavilágát, a későbarokkot és a romantikus tendenciákat. De nemcsak az építészet terén

figyelhető meg ez a sokrétűség. Alig 20 évvel korábban, a későbarokk nagy freskódíszei közül egyszerre készülnek a szombathelyi székesegyház korábban tervezett, de csak 1791—97 kivitelezett freskói és az egri líceum freskói (1778, illetve 1780—81), amelyek — ha formai elemekben barokkosabban is, mint az említett építészeti példák, mégis a klasszicizálás változatait és tendenciáit képviselik.

### *2. Építészet*

A Habsburg-birodalomnak korszakunkra jellemző központi irányítása Magyarországon a művészet területén különösen az építészetben érvényesül. A Bécsben székelő Hofbauamt az összbíródomra érvényes hatállyal működik, a hivatalosan iniciált építkezéseket (templom- és plébánia épületek, gazdasági épületek stb.) típustervekkel igyekeznek ellátni. A hagyományos felső-olaszországi mesterbevéndorlást Ausztriának lombardiai uralma is előmozdítja. Nemcsak az építőiparban, a kézművességben is megfigyelhető — főleg 1800-ig — ez az erős olasz áramlat, amelyet azonban némely téren (kő- és faszobrászat) a többi osztrák tartományból érkező mesterek (osztrákok, cseh-morvák stb.) ellensúlyoznak. Mindemellett az építészet az, amely leggyorsabban reagál az új követelményekre és leghamarább szabadul a bécsi gyámkodás alól. Másrészt itt a legfoghatóbb a nyugattal általánosan, Béccsel különösen fennálló kapcsolat. Az is nyilvánvaló, hogy korszakunk első szakaszában még a főúri megbízások a legjelentősebbek, de mellettük nemcsak e továbbfolyó építkezések befejezése a jellemző, hanem a városi-polgári építkezés előtérbe kerülése. A polgári építkezés menetébe a hivatalos építészek általában nem kapcsolódtak be, ugyanakkor igaz, hogy az első szakaszban (azaz 1780-ig) alig találunk kimagasló munkásságú polgári építész-t.

A második vonulatot a főúri megbízásból dolgozó polgári építészek jelentik (Hefele, Fellner, Mayerhofer stb.), akiknek nyilván elég sok és olykor nem jelentéktelen követője is működik.

A harmadik — legfelső — vonulatot az építészet hivatali hivatalos vezetői-építészeti képviselői (Hillebrandt, Thalherr stb.), akikhez ugyancsak felülről és kívülről kapott megbízással, a Vácott, Esztergomban és Pesten működő Canevale is tartozik. Mindegyik név más stílusáramlatot képvisel, de átfogó értelemben — Canevale kivételével — mindegyik inkább későbarokk, mint klasszicista stílust. Mindegyik építésznél figyelemmel kell kísérni a magukkal hozott új vonásokat és a helyi viszonyokhoz, a hagyományokhoz való kötődést az átváltás folyamatában. A legösszetettebben ez a komplexitás Canevalenál mutatkozik meg. Nemcsak megvalósult művei haladják túl a hazai fejlődést, hanem műveinek továbbélése is érdekes tüneteket mutat. A helyi hagyományok erőssége következtében beálló változások, olykor a retrográd vonások előtérbe kerülése (pl. mezővárosi nagytemplomok) éppen az építészet terén tapasztalhatók a legszélesebben (Bibó I. kutatásai).

Amíg Canevale geometrizmusa, puritán felépítésű tömbjei a francia forradalmi építészeti hasonló felfogású műveivel rokonok, addig az ugyancsak főúri megbízásból keletkező e korból származó kertek a legfrissebb nyugati ízlést, az úgynevezett angol kert-stílust igyekeznek nálunk is meghonosítani. Csákvár, Hotkóc és a velük egykori kertalkotások egyben kifejezik az erősödő érdeklődést a természet és a botanika tudománya iránt, a kertek különféle stílusvariációk játékát mutató kertépületei (fabriques) és kertszobrai nemcsak az erősödő antikizálást (tempiettók, antikoszobrok stb.), nemcsak az egzotikumot (török sátor, gótikus ház stb.), hanem az érzelmek és vágyódó, sokszor jelképes emlékidézést is meghonosítják nálunk (pl. Gessner „síremléke” a körmendi kertben stb.).

Klasszika és romantika tendenciáinak keveredése vagy párhuzamossága nálunk főleg a XVIII. század utolsó és a XIX. század első évtizedeiben figyelhető meg az építészet és a vele kapcsolatos ágazatok terén, habár úgy tűnik, hogy a klasszicizmus elég gyorsan válik uralkodó stílussá. Mégis figyelmeztetésnek kell tekinteni az olyan eseteket, mint a már említett tatai templomrom (Moreau), amely igényesebb, mint a kortárs kertépületek gótizáló vagy eg-



zotikus alkotásai; vagy Ungrad pesti belvárosi templombeli szöszkékét (1809) vagy a Heves megyei Pétervására gótizáló templomát (1810–17). De jellegzetes a Pollack Mihály tervei szerint gótizálóan, de egyenletes ritmusban körülburkolt pécsi székesegyház épülete (1803–), amelynek stílisis ellentmondásait a közízlésre jellemzően a kor nagy ellenérzéssel fogadták.

Mindez tehát az áramlatok sokféleségére és olykor keveredésére mutat. Az okok gyökerét nemcsak az itt működő vendégépítészek hatásában kell látnunk, hanem az ízlésáramlatok és közvetítőik — eddig nem eléggé feldolgozott — befolyásában lehet majd megtalálni.

Ugyancsak keveset tudunk a polgári építészet hazai művelőiről (Alföldi, Ugrai stb.), akikben a közöst és az eltérőt egyaránt ki kell mutatni.

Kedvezőbb a helyzet az 1810 utáni, főleg a pesti építészet terén. Művelői céhkeretben működő polgári mesterek. A Szépészeti Bizottság mint felügyeleti szerv egységes elvet és ízlést képvisel, de ezen felül áttételesen (pl. Pollack Mihály személye révén) kapcsolata van a középítkezésekkel, amelyek nagy része 1830 után — tehát az érett klasszicizmus korában — folyik. A fő mesterek működésére vonatkozóan relative feldolgozott pesti anyagon kívül feldolgozatlan a vidéki anyag, akár Erdélyre, akár Debrecenre (Péchy Mihály) gondolunk.

A hiányzó láncszemek sokaságát kell elrendezni ahhoz, hogy az eddig feltárt csúcsok helyét és jelentőségét valóságosan lemérhessük. Ehhez a kisebb mesterek felkutatása egyik legsürgősebb feladat, beleértve az elhúzódo építkezéseknél működőket (Esztergom, Debrecen, Eger, Székesfehérvár, Sopron, Arad, Hódmezővásárhely stb.) csakúgy, mint a nagy mesterek köré seregleneket. Ezen kívül Pesten és vidéken jelentősek a mesterdinasztiák, a több nemzedéken át egyazon szakmában működők (a Dietrich, Brein, Kasselik, Zitterbarth család Pesten, a Fischer és a Mayerhoffer család az Alföldön, a Povolnyak és a Rabelek Heves-Szatmár megyében stb.), akiknek kutatása csak kismértékben indult meg.

Érdekes folyamat (és ugyancsak kevésbé felderített), amely Pest központi-fővárosi szerepét eredményezi, az első városrendezési terv kialakulásával egyetemben. Nem látjuk még világosan, mi része van ebben a helybeli geometereknek (Balla Antal és társai) vagy a bevándorolt és teljesen asszimilált külföldieknek (Hild János). A vidéki városok kialakuló urbanisztikájának kutatása pedig csak most kezdődött meg.

Az építéssel kapcsolatos alkalmazott művészetek, így például a belsőépítészet és a bútorművesség, a vasművesség (rácsok, lépcső- és erkélykorlátok, kutak stb.), a fazekasság változatok az építéssel felől is megközelíthető, jól mutatják a formaváltozás, a stílusváltás egyes elemeit.

Az építészet területén megfigyelhető általános fellendülés kedvező hatással mutatkozik a nem-katolikus egyházak fokozódó tevékenységében, hiszen igényesebb és útvonalra néző templom építésére csak a türelmi rendelet adott alkalmat. Ezek az építkezések annál érdekesebbek, mert általában függetlenek a hivatalos építészettől, noha épp ezért olykor sok akadémuskodással is meg kell küzdeniök. Az egyes tájegységeknek helyi hagyományokhoz fűződő stílusa alakul ki, egy-egy helynek, illetve egy-egy feladatnak valóságos specialistái nevelődnek. Nem ritka az sem, hogy neves pesti mestert kérnek fel tervezésre (pl. Pollack, Hild, Zitterbarth stb.). Az épületek és a tőlük elválaszthatatlan belső kiképzés-berendezés kérdésének kutatásától sok fontos eredmény várható.

Az építészet fellendülése a társadalmi átalakulás elengedhetetlen következménye, s egyben kifejezője a világiasodás, a polgárosulás folyamatának. A kialakuló város lakó társadalom rangja és ízlése dokumentálására törekszik; ez elsősorban lakóházában, de közösségi alkotásaiban mutatkozik meg. Ez a magyarázata egyúttal a számbeli gazdagságnak és a magas színvonalnak.

### 3. Szobrászat

Érthető, hogy az építészetéhez hasonló gazdagsággal, a fejlődés sokféle ágazó változataival a szobrászat terén kevésbé találkozunk. Az anyagi feltételek és lehetőségek

szerények, a feladatok is kisszerűbbek. Az emlékmű gazdagságának csökkenése a mind jobban háttérbe szoruló egyházi szobrászattal is kapcsolatos. Mind e hátráltató körülmények ellenére e téren is több mesterrel és alkotással rendelkezünk, mint ahogyan az eddigi kézikönyvek ezt általában mutatják. Elegendő Aggházy Mária barokk kori szobrászattal foglalkozó monográfiájára vagy a topográfiák köteteiben közölt művekre utalni és máris megtaláljuk a stílusváltás számos bizonyítékát.

A szobrászat egyik vonulata műfajban és stílusban egyaránt a múlt továbbélését mutatja, amihez a megkezdett munkálatok szükséges befejezése is járul. De nagy számban ismeretesek a stílusban, tematikailag vagy műfaji értelemben újat jelző alkotások, amelyekkel tízesen csak legújabbban foglalkoznak (Pusztai). A stílusváltás ez éveiben jellegzetes tünet egyes szoborfogalmazások ismétlése, ami rokon jelenség az építészetben alkalmazott típusok kérdésével. Egyaránt vonatkozik ez oltármenzákra és keresztelőkutakra, síremlékekre és kútszobrokra. Nyilván ezért a számára egyhangúnak és régiesnek tűnő összképért gondolhatta Ferenczy István, hogy meg kell alapítania a hazai szobrászatot, mert Bécs, illetve Róma művészetén csiszolt szeme a hazait nem tekintette önálló, korszerű művészetnek.

Az általában uralkodó szerény lehetőségek és a szobrászat nemcsak költséges, de „nélkülözhető” volta okozhatta, hogy relative kevesebb síremléssel és mellképpel találkozunk, mint várnánk. Feltűnő, hogy megrendelőként a legfelső társadalmi réteg általában nem szerepel, kivéve néhány megkészt oltáregyüttest vagy kertszobrot. A megbízók köre a köznemesség, a hivatalnoki kar tagjaiból adódik, amiben része lehet annak, hogy a legfelső réteg szobrászati igényeit általában külföldi mesterrel elégített ki (Klieber, Casagrande), mégha az nem is tartozik a legkiválóbb alkotók sorába (pl. Berringer szobrai a pesti Német Színházon).

Az akadályok és nehézségek ellenére a szobrászati felfogás változásai így is elég világosan kirajzolódnak. Amíg például a finom formaérzékű Huber József a befeléfordulás, csendesedés és érzelmegazdagság jegyeit mutatja és polgári művészetet alkot, addig Ferenczy István és az utána jövők mind jobban igyekeznek az ókori szobrászat értelmében felfogott monumentalitást, fegyelmet, egy fajta hősies eszményt megvalósítani. Egyúttal ez a magyarázata annak is, hogy Ferenczy törekvései csakhamar szembekerültek a kor igényeivel — legelősebben a Mátyás-szobor kapcsán —, de ebből fakad, hogy legjava alkotásai arcképei, amelyek ma is vonzóak. (Ferenczyről, valamint Canova—Thorvaldsen—Klieber hazai hatásáról Cziffka Péter készülő monográfiája sok érdekes megfigyelést és új adatot tartalmaz.)

Huber József mellett a nagymunkásságú Dunaiszky Lőrinc igényel figyelmet. Részint műveinek az evangélikus egyházak belső díszítésében játszott szerepe, általában egyházi tematikája miatt. De az is figyelemre méltó, hogy jól szervezett ügynöki gárdával biztosítja műhelye foglalkoztatottságát, anyagként pedig szívesen használ fát — ezt a klasszicizmusban általában mellőzött anyagot —, amiben az olcsóbb beszerzési ár és a könnyebb megmunkálás is szerepet játszhatott.

A legújabb kutatási eredmények ismeretében joggal bízhatunk számos további alkotás előkerülésében. Minden pusztulás és pusztítás ellenére, főleg az arckép és a síremlék szobrászat anyaga látszik gazdagodni a kutatások eredményeként.

A szobrászat tárgyalásánál figyelembe kell vennünk a faszobrászatot (részben asztalosokat) és a stukkatorokat is. A díszítő szobrászati munkák is a szobrászat eszközeivel készülnek, érzékenyebben reagálnak az ízlés apróbb módosulásaira, és ráadásul, a mesterek általában többféle anyaggal és más-más területen dolgoztak. [Ezt bizonyítja a pesti szobrászper (1774), s a különféle levéltárakban található peres iratok sora, amelyek hol kontárság, hol illetéktelenség ellen tiltakoznak.] Fontos kutatási terület — a szobrászat felől tekintve — az asztalosok és a stukkatorok munkája azért is, mert sokszor belsőépítészeti vagy templomberendezési együttesek alkotói. Ezek a művek pedig erősen képviselik a megfelelő felfogást.



Az is bizonyos, hogy a szobrászok köréből kerülnek ki az első kerámiaüzemek (Tata, Holics) minta- és formatervezői (pl. Schwaiger Antal 1728–1802) és feltehetően a kispasztika művei is. Így tehát ez a terület is figyelembe veendő.

A díszítő szobrászatnak az az ága, amely szorosabban kapcsolódik az építészethez (oszlopfők, ablak- és ajtókoronázások, a falmező-reliefek stb.) már az átmeneti korszakban is általában a klasszika formátárát használja. Ritka az olyan eset — pl. a székesfehérvári megyeháza —, amikor egy korábbi stílusfázis (általában a bútorművés-ségben használt) formáit alkalmazzák.

A monumentális szobrászat érthetően kevés feladatot kapott és ez a kevés is szempontunkból feldolgozatlan. Noha a köztéri szobrászat egyházi rendeltetésű alkotásai egyre ritkulnak — 1800 után alig fordulnak elő Máriaoszlopok stb. —, mégis nem egy helyen — például a Jász-ságban — készülnek útszéli vagy hídfőre állított szobrok, amelyek helyi igényről és műhelygyakorlatról adnak felvilágosítást. Sajnos ezek nagyon megtizedelve éltek túl a második világháborút. Aligha készülhettek kiemelkedő szobrász műtermében; bennük találunk érintkezési pontot a népi művészettel, amelynek még oly szerény számú emléken történő tanulmányozása is elengedhetetlen az összkép felvázolásához. Ez a szerény, de nagyrészt levéltári dokumentumokból ismert anyag is bizonyítja, hogy ezek a szobrok a tematika átváltozását mutatják, az erősödő érdeklődést a mitológia iránt, sőt egy kialakuló hazai tematika kezdetét.

Érdekes példa (bizonyára nem az egyetlen) a bécsi Sack Wolfgang magyar királyokat ábrázoló szobrai 1808-ból (a pesti belvárosi templom számára), amelynek eredete nyilván még a Mária Terézia alatti ikonográfiában gyökerezik, de a tematika látszólag túléli a századfordulót. Az antik mitológia nemcsak a kertszobrászatot látja el új témákkal, hanem ideális arcképszobrokat, antikos mellképeket is illet. Ilyen például Marschall Anton fából faragott Vergilius és Aristotelész mellképe a 80-as évekből. A szobrászati megrendelésre képes nemesség a XVIII. század végén gyakran rendel külföldön szobrot; pl. Teleki Sámuel és felesége szobormellképei a marosvásárhelyi tékában Thaler Ferenc (1758–1817) tiroli szobrásztól származnak. Figyelemmel kell lennünk tehát a kevésbé ismert, de nekünk dolgozó külföldi mesterekre is, csakúgy, mint Donner és Messerschmidt magyarországi követőire.

Mind az új témák, mind a stílusáramlatok megismerése szempontjából fontos a kertszobrászat, noha mesterei jórészt idegenek (osztrákok, bajorok, tartós letelepedésük és szélesebb működésük még felderítésre vár). A kertszobrászat változó értelemben használt gyakori szobordíszzeivel, obeliszkjeivel, az új ízlés fontos megnyilvánulási területe. Jellegzetes a mitológiai témák korai fellépése pl. Joh. Martin Fischer körmendi és pozsonyi kertszobrainál vagy Feck János 1776–1798 közt készített művein Hejceán, Márkusfalván, Kismartonban stb. vagy Erdély kertjeiben állott szobrok sorozatán. E földrajzilag széles elterjedés mellett meglepő, hogy e művek, illetve mestereik hatása, sőt működése is ismeretlen, legtöbbjükről saját hazájukban sem állnak rendelkezésre alaposabb adatok. E téren is figyelembe veendő a kézen fekvő osztrák mellett a környező (cseh—morva—lengyel) kertszobrászati alkotások.

Feltűnő pl., hogy semmit sem tudunk (az osztrák kutatás sem) arról a Kögler Mathiasról, akinél Buda városa 1784-ben megrendelte József császár lovas szobrát, ami — elmaradt kivitele ellenére is — igen jelentős esemény.

A szobrászat területe tehát korántsem olyan szegény, mint első benyomásra tűnne. Természetesen nem határolható el élesen a rokon művészetektől, hiszen kőfaragó és szobrász, valamint építész egy-egy alkotáson együtt működhettek, sőt van eset (pl. Joh. Eberhard Blumann Erdélyben), ahol egy személyben egyesülnek a különböző művészetek. E téren is zökkenőkkal teli, visszalépésekkel tarkított stílusátalakulás folyik, olykor egy azon művész munkásságán belül is. Amikor például a pesti evangélikus templom minden barokkos díszről mentes oltára és szószéke, a klasszicizmus puritán változatának képviselője-

ként elkészül (1810), az ország számos vidéki templomában még egy ideig a korábbi művészeti felfogásra valló templomberendezések kerülnek felállításra.

#### 4. Festészet

A festészet terén nagyobb emlékmagyagot ismerünk, eredetileg is nyilván több festmény készült, mint szobor. De további kutatásra még e területen is sok vonatkozásban van szükség.

Az első — sajátos és kevésbé figyelembe vett kérdés — a továbbfolyó jó néhány egyházi megbízás (templomok kifestése, freskók és oltárok stb.) befejezése, e művek milyensége, azaz, hogy változatlan vagy változott módon folyik-e a munka? Ez a vizsgálat mind stílári, mind tartalmi szempontból több átmeneti lépcsőfok tisztázását fogja eredményezni. Az elhaló freskófestészet, főleg díszítő jellegű utolsó állomásai és a meglepően sokáig továbbélő illuzionisztikus mennyezet festészet iránti igény társadalmi hovatartozása, valamint a mintaképek forrása is felderítésre vár. Hasonlóan kevésbé feldolgozott e korszak oltárképfestészete, aminek figyelembevétele annál fontosabb, hisz a katolikus egyházon kívül pl. az evangélikus is számos oltárképet készített. A tematika változása, az értelmezés régi vagy új módja, jellegzetes tünetek. Általában széles körű következtetés vonható le az evangélikus egyház ilyen irányú tevékenységéből, hisz a többi protestáns egyház nem engedélyezhette a képi ábrázolást (kivéve az ortodox templomok ugyancsak fontos csoportot, de eltérő stílusvariánsot jelentő ikonosztázisait). Megvizsgálandó pl. a felosztott rendek oltárképeinek, rendházi festményeinek további sorsa, főleg az, hogy milyen tényezők juttatták őket új helyükre és fejtették-e ki valaminő további hatást? Mindez a társadalmi változás szempontjából akkor is érdekes, ha a festmények — az egykorú becslések tanúsága szerint — az átvételnél jóformán semmi értéket nem képviseltek. Az eddig csak nagyon szórványosan kutatott (Csatnai) átvételi levéltárak mályabb, tartalmi vizsgálatra szorulnak.

Gazdagabb és frissebb anyagot nyújtanak az új témák: arcképek, életképek, tájképek, veduták, amelyek a monumentális feladatok kétségtelen csökkenése után a helyet elfoglalják. A feldolgozás problémája, hogy ennek az anyagnak a feltérképezése mind stílári, mind tematikai változásának vizsgálata, még a kutatás kezdetén tart.

Mivel a festészet a relatíve legkevésbé költséges művészet és műveléséhez szerény készílttséggel, sőt teljesen „műkedvelő” módon is hozzá lehet fogni, érthető, ha korszakunkban a műkedvelésnek ez a legtágabb területe. De jellegzetes, a műkedvelő festők számának szinte társadalmi osztálykülönülés nélküli nagymértékű szaporodása. A már korábban ismert műkedvelő nemesekhez a polgárság és köznemesség sorából nem is egy csatlakozik. Ha e művek egy része a kor művészetének átlag színvonalát sem éri el, művelődéstörténeti értéke mégsem csekély. Ki mit rendel vagy készít és mi célból, ki milyen témát választ, és milyen feldolgozásban állítja elénk: megannyi fontos bepillantást nyújthat a társadalom rétegződésében és tudatában végbemenő változásokba.

Bár korunk oktatási viszonyai miatt is nehéz szétválasztani a kedvtelésből festőt a magát művésznek valló, de tanulatlan vagy kevésbé felkészült festőtől, e kérdésnek az eddiginél nagyobb hangsúlyt kell kapnia.

Figyelemmel kell kísérni a témaválasztás társadalmi vonatkozásait, illetve a kapcsolat szembetűnő erősödését, különös tekintettel arra, hogy mit választ, mit utánoz az új megrendelő. Bizonyos, hogy még a különösnek ható egyedi esetekben — pl. néhány kínai festmény — a megrendelő ízlésén kívül érvényesül az általános ízlésváltozás ereje is. Mindehhez társul a világi, illetve egyre polgáribb felfogás, ami a festészet nagy részét és a nemesi és a polgári megrendelőt egyaránt jellemzi. Mivel a hazai fejlődésben a polgárosulás nem a szokott értelemben vett városi polgárság kialakulásának a kora, hanem a honoratiorok és a közép-nemesség körében indul és erősödik annyira, hogy mind a felső osztályok felé (főnemesség), mind lefelé,



az ipart és kereskedelmet őrző új polgárság irányában válik jellegzetessé, természetes, hogy mű és társadalom kapcsolata is másként, illetve többféle módon mutatkozik.

Korszakunk jellegzetes társadalmi tünete, hogy képek megrendelése, illetve birtoklása (nemcsak arcképeké, de tájképeké és alakos képeké is) hovatovább státusszimbólummá válik. Csáky Emanuel gróf nem a maga arcképét készítteti el, hanem az általa alkotott és nagyra értékelt hotkóci kertét, amelyet számos kis táblaképen örökített meg. Különös fontosságot nyer az arckép: úgy tűnik, hogy a rang elengedhetetlen kelléke ez. És ha a XIX. század első éveiben Kazinczy még Bécsbe küldi híveit arcképek készíttetésére és ha a főnemesség szinte végig korunkon külföldi festőkkel (Einsle, Eybl, Canzi, Danhauser, Ender, Fendi, Kupelwieser, Lampi stb.) dolgoztat — a hazai festők egyre több megbízáshoz jutnak. Nemcsak az egyedi arckép, lassanként a csoportarckép, sőt az arcképsorozat (Ehrenreich stb.) is fontossá válik. Az a tény, hogy Barabás pesti letelepedésével (1835) és a Széchenyi nála eszközölt arcképmegrendelésével a vendégművészek foglalkoztatása általában megszűnik, arra vall, hogy már a század első évtizedeiben a hazai mesterek az igényeket kielégítő műveket alkottak. A Barabás Miklós működését megelőző korszakból számos mesternév és még több arckép maradt ránk, ami mind az ez iránti igény növekedését bizonyítja. E többnyire középmeretű festmények általában semleges háttérből kiemelkedő valósághű bemutatóra törekednek, a festő képességei szerint sokszor el is érik. (Donat, Rombauer stb.) Nemritkán azonban ezt a nyugodt és egyszerű előadást barokkos képsémák és előadásmódok váltják fel, a múlt továbbélő jegyei nem egy patetikus képmást is jellemeznek. Ez a vonás az általában klasszicizáló mestereknél (pl. Rombauer, Wándza) is fellép.

Ennek az ötven év alatt kibontakozó átalakulásnak állomásait, stílári fokozatait, témaválasztási megoszlását hivatott a további kutatás felderíteni. Ha az eddig elkészült és sok komoly segítséget nyújtó publikációt számba vesszük, nemcsak a pozitívumok, de a fehér foltok is feltűnnek. Vannak kisebb-nagyobb tanulmányok pl. Boer Mártonról (M. Kiss Pál), Kisfaludy Károlyról (V. Zibolen Ágnes), Kozina Sándorról (Csatka Endre), Schaller Istvánról (Csatka Endre), Rombauer József (Tyihomirov és Vargha László), Szabó Jánosról (M. Kiss Pál), Melegh Gáborról (Pataky Dénes), Szentgyörgyi Jánosról (Seenger Ervin), de még az alapvetés is hiányzik Donát Jánosról, Czausig Józsefről és számos társukról. Hogy ezek a jövőben remélhetőleg elkészülő feldolgozások anyagismeret terén is gazdagodást fognak eredményezni, ezt egy kevésbé jelentős debreceni festő — Kiss Sámuel — szűrőpróbaként összeállított oeuvre-je is bizonyítja. E mestertől korábban egy házaspár arcképét és egy debreceni vedutát ismerünk, jelenleg már további 4 arcképről tudunk pusztán a debreceni múzeumban.

Noha a hazai fejlődés szempontjából nem lenne fontos a külföldre szakadt magyar művészek tárgyalása, az összkép megismerése szempontjából mégsem mellőzhetők. Hiszen vannak festők, akik a tagadhatatlan rohamos fejlődés és kedvezően változó társadalmi helyzet ellenére kénytelenek tartósan vagy átmenetileg elhagyni hazájukat, mert nem tudnak egzisztenciát teremteni. Ilyen eset Brocky Károlyé, aki egész életét Angliában tölti, miközben lélekben ide tartozik, műveit ajándékozza hazájának. Ilven id. Markó Károly is, aki korszakunk végén jut arra a felismerésre, hogy — idehaza nem aratva sikert — Itáliában kell próbálkoznia. Hogy e külföldre szakadt művészek inkább a múlt művészetét követik, nem meglepő, kimagasló festői képességeik miatt mégis fájdalmas. Markó Károly esetében azonban — akihez Itáliában fiatal magyar művészek járnak és aki később (1853) a hazatelepedés gondolatával foglalkozva járt Magyarországon — meglepő az a kettősség, amely festményei és aquarelljei közt fennáll. Ezért nélkülözhetetlen a külföldön alkotott és ez ideig kevésbé számbavett művek ismerete.

Nem szakadtak el végleg a hazai fejlődéstől azok az arcképfestők, akik a leginkább igényelt műfajt, az arcképfestészetet művelték és ennek gyakorlásához idehaza is, külföldön is találtak lehetőséget. Érdekes tünet, hogy a

külföld korszakunkban többször Oroszországot jelentette: itt működött Rombauer János, aki feltehetően 1806—24 közt Szentpétervárott élt és csak 1824 után Eperjesen, ahol nemcsak arcképet, de mitológiai témát és oltárképet (Hitetlen Tamás) is festett. Ilyen Kozina Sándor, akinek működése túl nyúlik korszakunkon, de 1830 előtt — amikor Pesten volt — Nagyváradon és Erdélyben is megfordult. Fent maradt művei főleg az Oroszországból való hazatérése utáni (1848) időszakra esnek, a k i n t festett művekről egyelőre nem tudunk.

Mindezek bizonyítják, hogy a festészet igen sokrétű feladatot jelent a további feldolgozás szempontjából: mégpedig nemcsak anyagfeltárást, hanem az anyagból minden szempontból (stílus, ízlés, tematika, művészi készség stb.) levonható tanulságokat illetően. A rokonterületek felé való elágazása (színpad, grafika stb.) további új felismeréseket fog nyújtani. Ha korszakunk festészete nem is bővelkedik remekművekben, a harmincas évek festészeti fellendülése Markó Károly Visegrádjával — mint nyitánnyal — olyan magaslatot jelent, hogy igény és készség szempontjából termékeny társadalmi közeggel és jelentős produkcióval kell már korábban számolnunk.

A feldolgozásnál tekintettel kell lenni a meghonosodott és a csupán vendég szereplő mesterek munkásságára, mint ahogyan vizsgálni kell a jelentős külföldi mesterek esetleges hatását. Külön kérdés a rajziskoláknak a külföldi példák (és minták) közvetítésében festészet terén is mutató szerepe. Vizsgálódni az is, hogy a festő — amatőr is — járt-e és hol, impulzusok szerzése végett, a közvetítő Bécs vagy más művészeti központ volt-e. Itt nemcsak a mesterségbeli tudást kell vizsgálni, hanem az ízlést, stílust stb. is. Teljesen elhanyagolt volt eddig a kisméretű arcképminiatűrök festésének kérdése. Főleg osztrák mesterek számos ilyen alkotása került hozzánk. A 30-as évektől kezdve hazai mesterek is szállottak e téren, egyéni arculatuk felderítése éppoly fontos, mint forrásaik, mintaképek meghatározása és ez ez ideig főleg a korszakunkat érintő korai szakaszban hiányzik. E festészeti műfaj is számos kvalitásos mestert fog elélni állítani.

Közismert jelenség, de következményeit nem vizsgáltuk eddig, hogy a táblakép festők jó része más festői műfaj, illetve technika területéről indult. Volt, aki színpadi festő volt, mint pl. Wándza, volt, aki grafikusból tanult, ezek sorába tartozik Kiss Sámuel is, kezdve Barabás Miklósig több művésziünk. Az átmeneti korok gyakori jellegzetessége, hogy egyazon művész több műfajt, technikát vagy tematikát művel, ez alól még a későbbi nagy mesterek, mint Markó vagy Barabás sem kivételek.

## 5. Grafika

Különös hangsúllyal kell a grafikai ágazatokkal foglalkozni. Hazai és külföldi metszetek nemegyes festői alkotás alapjául szolgáltak, de alapismerek elsajátítására is alkalmasak voltak. Nemcsak az önálló grafikai művek szaporodtak korszakunkban, hanem az illusztrációk, a könyvdiszkek, a tipográfiai díszítő elemek is. Ha a korai folyóiratok és könyvkiadás fontos szerepére, széles körű terjedésükre gondolunk, kézzel foghatóvá válik, mit jelentett téma, kompozíció, és előadásmód szempontjából a címlapdiszkek és az illusztrációk milyensége. Különösen a könyvgrafika az, amelynek művészettörténeti és művelődéstörténeti feldolgozása fontos — szerencsére jól meg is indult (V. Zibolen Ágnes).

## 6. Iparművészet

Mint a kötet rész felépítéséből és az eddigiek ismertetéséből is kitűnik, az iparművészetet távolról sem szándékozunk egy iparművészeti monográfia igényével tárgyalni. Minden olyan iparművészeti ág, amely értelemszerűen az építészet vagy a képzőművészet valamely ágához kapcsolódik, abban az összefüggésben a megfelelő fejezetben kerül tárgyalásra. (I. szerkezeti vázlat; III./2; III./3; II./5. stb.)



Az iparművészetről tervezett önálló fejezetben mindekelőtt azok a jelenségek kerülnek tárgyalásra, amelyek szorosan beletartoznak a korszak művészeti összképének teljességébe. Így hát csak azokra az iparművészeti ágakra és azokra a jelenségekre szándékozunk tekintettel lenni, amelyek a felvilágosodás-kori nézeteket a maguk sajátos eszközeivel tükrözhetik. Ilyenek: a bútorművészet, a kerámia, a textil manufaktúrák fejlődése, az ötvösség stb. és ezek stílusi, aszinkron vonásai.

Különös figyelemmel szándékozunk lenni az iparművészet népművészet felé vezető variánsaira, valamint a korszak (1780—1830) iparművészetének, mint előzményének a reformkori iparművészettel való kapcsolatára.

\*

A rövid záró fejezetben kitérünk arra, hogy 1830-cal lényegében véget ér az a korszak, amelyet eszméletörténeti fogalommal a felvilágosodás korának nevezünk. 1830 a történelem mai álláspontja szerint a reformkor kezdete, a művészettörténetben innen datáljuk a klasszicizmus érettségét, kivirágzott szakaszának kezdetét.

A kitérítésben foglalkozni szándékozunk mindazokkal a jelenségekkel és életművekkel, amelyek indításukat korszakunkban nyerték, de amelyek kibontakozására már a következő szakaszban került sor.

A kitérítés a további tendenciák felvázolására helyezi a főtűt.

## I. BEVEZETÉS

1. *A felvilágosodás mint művészettörténeti periódus*  
A kutatás története és mai állása.
2. *A magyarországi kutatás módszere*
3. *Történeti előzmények*  
A megelőző korszak előremutató tendenciáinak összefoglalása, hangsúllyal a korábbtól eltérő, kialakuló új vonásokra.
4. *Művészeti előzmények*  
A XVIII. század közepétől jelentkező egyidejű különféle tendenciák társadalmi és művészeti jellemzése.
5. *Fogalommeghatározás*  
A domináns stílusfogalom: a korai klasszicizmus értelmezése és indoklása.
6. *Korszakbeosztás*  
A korszak kezdetének és végének meghatározása és indoklása; a korszak kisebb szakaszokra bontása: a fő áramlat mellett a mellékáramlatok jelenléte; a korai „romantika” kérdése.  
A polgári-nemzeti művészet kialakítására irányuló törekvések.
7. *Összegezés*  
Fő művészeti tendenciák a felvilágosodás korában; a felvilágosodás eszméinek hatását tükröző művészeti változások, új jelenségek, a korai klasszicizmus fejlődésének csomópontjai.

2 iv

## II. A MŰVÉSZET ÁLTALÁNOS HELYZETE

1. *A művészeti élet*  
A közönség változása; új társadalmi rétegek bekapcsolódása.  
Egyházi művészet: a katolikus egyház mecénási szerepének fokozatos háttérbe szorulása; a protestáns egyházak szerepe.  
Világi művészet: egyéni megrendelő és alkotó előtérbe kerülése.  
Az új témák és azok nemzeti-morális értelmezése.  
Az elmélet (hazai és külföldi) ismerete és hatása.
2. *Az általános művelődés helyzete és az oktatás különböző formái*
- a) Az utazások szaporodása mint a művészeti ismeret-szerzés egyik forrása.

A könyvek és folyóiratok szerepe a művészet terjesztésében: a magyar nyelvű folyóiratok szaporodása és hatása.

Könyvtárak, kölcsönkönyvtárak és olvasóköri.

A színház szerepe a kor művelődésében és a színház mint egyes képzőművészeti műfajok érvényesülési tere.

- b) Az oktatás új vonásai a XVIII. század második felében:

A piaristák Architectura Civilis oktatása.

A Ratio Educationis és következményei, hatása az alapfokú művészeti nevelésre; a rajziskolák szerepe a kézművesek oktatásában.

Akadémiai vagy másféle felsőfokú továbbképzés.

Építészeti oktatás: céhkeretben, akadémiai vagy a mérnöki képzés különféle változatai (víz- és útépítész, a geometriai stb.).

- c) Művészeti akadémia alapítására irányuló törekvések. A műértő körök (szalonok) szerepe.

A műgyűjtés kezdetei; Kazinczy szerepe a művészeti ismeretek terjesztésében.

A másolás korabeli szerepe és jelentősége.

A műkritika kezdetei.

- d) A művészet polgáriasulása és megváltozott társadalmi helyzete; a művész változó helyzete, öntudatának megerősödése.

3 iv

## III. A KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS AZ IPARMŰVÉSZET EGYES ÁGAI

### 1. Bevezetés

(1750—1780)

A művészeti áramlatok; a képzőművészet és az iparművészet ágaiban egyidejű, s ugyanakkor eltérő tendenciák jellemzése.

### 2. Építészet

(1780—1810)

Az olasz és német földről jött hatások ellenére létrejött relative gyors önállósulás; a múlt örökségével való szakítás fázisai.

Klasszikus és nem klasszikus tendenciák keveredése. Canavale helye és jelentősége.

A főúri, a köznemesi-polgári, a hivatalos építész (pl. Hillebrandt, Thallherr);

(1810—1830)

A Szépítő Bizottság szerepe és jelentősége.

Az urbanisztika kezdetei: Pest és a legjellegzetesebb vidéki városrendezési kezdeményezések és típusok. Vezető építéssz: Pollack M., Hild J. és társaik hatása; pesti mesterek.

Péchy Mihály mint előzmény és a vidéki mesterek (Ugrai, Alföldi, Povolny).

Kis mesterek és építész-dinasztiák (Zitterbarth, Brein).

A korszak hagyományos és új épülettípusai: a kastély, a kúria, a villa, a lakóház, a megye- és városházák, színházak; különböző rangú templomok.

Az építészet változatai a népi építészettel felé.

Az építészettel kapcsolatos alkalmazott művészetek: épületdíszítő szobrászat, belsőépítész, vasművészet, kályhászat stb.

Az építészet szerepe a polgáriasulás folyamatában.

3 iv

### 3. Szobrászat

(1780—1810)

(1810—1830)

A szobrászat körülményeinek relative kedvezőtlenebb volta; a monumentális szobrászat hiánya.

Régi és új tendenciák, régi és új tematika ikonográfiai vizsgálata.

A megbízók szerepe.

A főnemesség által foglalkoztatott külföldi mesterek: Canova, Klieber, Casagrande.

A köznemesség mint a megbízást adók fő rétege.

A korszak vezető szobrászai: Prokop, Huber J., Casagrande stb.

Dunaiszky Lőrinc és a „vállalkozó” típusú szobrászműhely.



Ferenczy István pályakezde, Ferenczy mint az új felfogás képviselője.

Síremlékek, kertszobrászat, az utak mentén és egyéb szabadtéren álló szobrok, ez utóbbiak kapcsolata a népművészettel.

A díszítő szobrászat válfajai:

a faszobrászat, különös tekintettel a belsőépítészetben nyert szerepére,

a stukkó,

a szobrászat kapcsolata a kispasztikával, valamint hatása a kerámia manufaktúrák modelljeire.

3. ív

#### 4. Festészet

(1750—1780)

(1780—1810)

A klasszicizálás átmeneti szakasza: a korszakunkban már folyamatban levő megbízások alapján készül művek stílusváltása.

A témaválasztás társadalmi vonatkozásai.

Freskó- és oltárképfestészet tematikai változásai.

A felosztott szerzetesrendek szétesztett festészeti anyagának sorsa és e művek további hatásának kérdése.

A görögkeleti egyházi festészet stílusjellemzői.

(1810—1830)

A festészeti képzés sajátosságai és a mintaképek forrása.

Új festészeti műfajok jelentősége:

az arckép, az életkép, a tájkép, a veduta stb.

A polgári művészettelfogás jelei: a képbirtoklás fontossága, az arcképfestészet iránti igény, az arcképminiatűrök kérdése.

Az átmeneti korszak festőinek (Rombauer, Wándza, Kisfaludy) jellegzetes vonásai; barokkos vonások továbbélése.

Külföldi festők kiszorítása (Einsle, Eble, Krafft stb.)

Megtelepedett festők működése, pl. Donát János.

Külföldre szakadt festők munkássága, pl. Brocky, Markó, Kozina és társainak festészete korszakunkban.

A díszítő festészet szerepe és megnyilvánulási formái.

3. ív

#### 5. Grafika

A grafika mint önálló művészeti ág és mint alkalmazott művészet.

A grafika műfajai.

A grafika kapcsolata a festészettel.

A könyv- és folyóirat-illusztráció fontossága.

A művészi sokszorosító eljárások.

A könyvdiszkek kérdése.

Vegyes, apró grafikai műfajok.

2. ív

#### 6. Iparművészet

A felvilágosodás különböző hullámainak hatása az iparművészetre; az iparművészet klasszicizálódásának folyamata; stíláriis fáziseltolódások okai az iparművészet egyes ágaiban.

Az egyházi-főnemesi változat; az utolsó nagy iparművészeti megbízások, berendezések. (Könyvtárbel-sők, dísztermek, templombelsők).

A klasszicizáló későbarokk, ill. a kései rokokó mint átmenet.

A mindennapi élet tárgyi környezetének fontossága; az iparművészeti tárgyak funkcióváltása, általánosságá válása; a „középszintű” iparművészet.

A korai klasszicizmus köznemesi polgáriás változata az iparművészetben.

A bútorművesség vezető szerepe.

A kerámia, az üveg, a textil manufaktúráis fejlődése és egyedi alkotások.

Az ötvösség klasszicizálódása és funkcióváltása; művésze-gyéniségek: pl. a Prandtner család, Giergl A., Szentpéteri J. e korszakbeli működése.

A könyvkötés és könyvdiszítés iparművészeti aspektusa; kisebb iparművészeti műfajok.

A korszak iparművészetének viszonya a képzőművészetekhez; időbeli és stíláriis egyezés, ill. eltérés kérdése.

Az iparművészet és a népművészet közötti átmenetek; az iparművészet és népművészet kapcsolata.

A korai klasszicizmus iparművészetének — mint előzménynek — viszonya az 1830-as évekkel kezdődő szakasz iparművészetéhez.

1 1/2 ív

Szövegterjedelem összesen

17 ív

Képek összesen

10 ív

Bibliográfia és jegyzetek

5 ív

Zádor Anna

## ART IN THE PERIOD OF ENLIGHTENMENT

An Outline for the Handbook of History of Art in Hungary

### I. INTRODUCTION

1. Enlightenment as a period in the history of art  
History and present stage of research.
2. Research methods in Hungary
3. Historical antecedents  
Summary of the previous historical tendencies, with special regard to the evolving new features differing from the earlier ones
4. Artistic antecedents  
Social and artistic characteristics of various tendencies manifesting themselves concurrently since the mid-18th century.
5. Definition of terminology  
Exploratory treatment of the dominant stylistic term: early neo-classicism
6. Subdivision of the period  
Definition with explanation of the beginning and the end of the period; subdivision of the period; indication of secondary tendencies evolving side by side with the main tendency; problems of „early romanticism”.  
Endeavors to develop a bourgeois-national art.
7. Summary  
Main artistic tendencies in the period of the Enlightenment; changes, new phenonema indicating the impact of the ideas of the Enlightenment, landmarks of the development of early neo-classicism.

### II. GENERAL CHARACTERISTICS OF ART

Relationship of society and art

1. Artistic life  
Changes of the public; new social layers.  
Art of the Church: gradual decline of the role of Catholic Church as a patron of art; role of the protestant churches.  
Civic art: growing importance of the private commissioner and of the artist.  
New themes, their national-ethical meaning.  
Awareness and impact of domestic and foreign theories.
2. General culture and the different forms of education.
  - a) Growing number of journeys, their significance as sources of artistic education.  
Role of books and journals in the popularization of art, growing number and impact of journals written in Hungarian.  
Libraries, lending libraries, reading circles.  
Role of the theatre in the cultural life of the period.  
The theatre as a forum of certain fine arts.
  - b) New features of education in the second half of the 18th century: education of Architecture Civilis of the Piarist order.  
Ratio Educationis, its consequences and impact on the basic artistic education; role of Sunday-schools in the education of craftsmen.  
Academic and other high educational forms. Teaching of architecture: by guilds, various forms of academic and engineering education (civil engineering, surveying etc.).
  - c) Endeavors to found an Academy of Arts.  
Role of the connoisseurs' circles.



Beginnings of the collection of works of art; Kazinczy, his role in the dissemination of artistic learning.  
Role and significance of copying in the period.  
Beginnings of art criticism.

- d) Art becoming a civic, bourgeois activity, its changing social role; changing position and growing self-respect of the artists.

### III. BRANCHES OF FINE ARTS AND APPLIED ARTS

1. Introduction  
(1750—1780)  
Artistic trends; characteristics of concurrent but different trends in the various branches of fine arts and applied arts.
2. Architecture  
(1780—1810)  
A relatively rapid increase of independence, in spite of the Italian and German impacts; phases of break with past heritage.  
Mixture of classical and non-classical features.  
Canevale, his position and significance.  
Aristocratic, — lower aristocratic-bourgeois, — official architecture (e. g. Hillebrandt, Thallherr)  
(1810—1830)  
Role and significance of the Committee for town-planning.  
Beginnings of town planning: initiatives in town design in Pest, and in the provincial towns, various types of town design.  
Leading architects: M. Pollack, J. Hild and others, their impact, minor architects of Pest.  
Mihály Péchy as a predecessor, and the provincial masters (Ugrai, Alföldi, Povolny).  
Minor masters, and architect Dynasties (Zitterbarth, Brein).  
Traditional and new building types in the period: palace, mansion, villa, house, county hall, town hall: theatre, churches of different rank.  
Architectural patterns affected by folk architecture.  
Arts related to architecture: decorative sculpture, interior design, ironwork, pottery, etc.  
Role of architecture in the bourgeois development.
3. Sculpture  
(1780—1810)  
(1810—1830)  
The relative disadvantage of Sculpture; lack of monumental sculpture.  
Iconographic analysis of old and new tendencies, old and new themes.  
The role of patrons of art  
Foreign masters working for high aristocracy: Canova, Klieber, Casagrande.  
Lower aristocracy as main commissioners.  
Leading sculptors of the period: Prokop, J. Huber, Casagrande, etc.  
Lőrinc Dunaiszky, and the „entrepreneur” type of sculptor’s workshop.  
The beginning of István Ferenczy’s career, Ferenczy as the representative of the new approach.  
Sepulchral monuments, garden sculpture statues on roadsides, and in other public places, the relationship of these latter with folk art.  
Types of decorative sculpture:  
wooden sculpture, with special regard to its role in interior design, stucco.  
Relationship of sculpture with small plastic art, its impact on the models of ceramic manufactures

4. Painting  
(1750—1780)  
(1780—1810)  
Transitory phase of the neo-classical approach: change of style in the works of art under commission.  
Social aspects of the choice of themes.  
Changes of themes of fresco and altar painting.  
The future of paintings of dissolved monasteries, the problem of the later effect of these works.  
Stylistic features of the painting of the Greek-Orthodox Church.  
(1810—1830)  
Characteristics of education, and the source of pattern books.  
New genres in painting:  
portrait, conversation piece, landscape, veduta, etc.  
First features of the bourgeois approach to art: importance of owning a painting, demand for portrait painting, problem of miniature portraits.  
Characteristics of the painters of the transitory period (Rombauer, Wándza, Kisfaludy), survival of baroque features.  
Foreign painters (Einsle, Eble, Krafft, etc.)  
Activity of the painters settled down in Hungary, e.g. János Donát.  
The activity of Hungarian painters living outside e.g. Brocky, Markó, Kozina.  
Role and forms of decorative painting.
5. Graphic art  
Graphic art as an independent branch, and as applied art.  
Genres of graphic art.  
Relationship of graphic art and painting.  
Importance of the illustration of books and periodicals.  
Methods of multiplication.  
Problem of book ornaments.  
Various genres of minor graphic art.
6. Applied arts  
Impact of various trends of the Enlightenment on applied arts.  
Neo-classical development in the field of applied arts; reasons of the differences of stylistic phases in various branches of applied art.  
Applied art of the high aristocracy and the Church; the last great commissions, furnitures (library and church interiors, halls).  
Late baroque with neo-classical features, i. e. rococo, as a transitory phase.  
Importance of the every-day environment; change of function and general use of the works of applied art; applied art of „medium level”.  
The lower aristocratic-bourgeois alternative of early neo-classicism in applied arts.  
Dominant role of furniture.  
Development of ceramic, glass and textile manufacture, and the individual, special objects.  
Neo-classical development and change of function of goldsmith art, activity of outstanding masters in this period, e.g. the Prandtner family, A. Giergl, J. Szentpéteri.  
Applied art aspects of book binding and book decorating; genres of minor applied art.  
Relationship of applied and fine arts; the problem of identity and difference in time and style.  
Transitions between applied art and folk art; relationship of applied art and folk art.  
Relationships of applied art of the early neo-classical period, as antecedent, with that of the period beginning in the 1830’s.

*Anna Zádor*



## MANTEGNA METSZETEINEK ANTIK SZOBORELŐKÉPEI

Mantegna metszetei, melyek az 1500-as évek legelejének firenzei reneszánsz művészetében, elsősorban Leonardó és Michelangelo csatakartonjai részbeni előképeként jelentős szerepet játszottak, elsősorban éppen az antik szobrok jellegzetesen erőteljes motívum továbbvitele révén hatottak. A Mantegna-metszetek motívumainak alapos tanulmányozása arra a következtetésre vezetett, hogy azok a motívumok Róma városának akkor kimutathatóan ismert monumentális kerek szobrai beható tanulmányozása alapján jöhettek létre; olyan jellegzetes nézetekből, jellegzetes részletek ábrázolása révén, melyeket csak a saját szemmel látás, közvetlen tanulmányozás eredményezhet.

Mantegna ún. hét autograf metszete közül a két tengeri istenek harca c. metszet 1. 2. kép és a két Bacchanália 3. 4. kép hatása a legerőteljesebb, ezek mellett a Kigyó ölé és Mantegna rajzai után készített Virtus combusta és Virtus deserta metszetek alakjai váltak jellegzetes előképekké. A két Bacchanáliát és a Tengeri istenek harcát Hind[1] 1490-re datálja, mások korábbra. [2] Legkésőbbi terminus 1494, mivel Dürer ezzel a dátummal rajzínásokat készített e lapokról. E. Battisti a Tengeri istenek harcát ugyancsak Mantegna római tartózkodása idejére teszi a lapok tartalmi jelentése következtében is. [3]

A római antik művekről készült előkép ábrázolásokat ismerhette már római utazása előtt is. Ezek az előképek különböző mintakönyvekben nagy számban szerepeltek, melyeket a műhelyekben lemásoltak, további példányokkal bővítettek. A mintalapgyűjtemények kézről kézre, műhelyről műhelyre vándoroltak. Jacopo Belliniről fiaira szálltak (akik maguk is bővítették), Gentile da Fabriano ún. „Római vázlatkönyve” Pisanellóra öröklődött. Mantegna számára ezek ismertek lehettek: apósa, Jacopo Bellini vázlatkönyve családai kapcsolata alapján, Pisanello pedig mantuai tartózkodásával adott lehetőséget mintalapgyűjteményének, annak esetleg ott maradt része, vagy arról készült másolatok révén való megismerésre, bár az előbb volt, mint ahogy Mantegna Mantovába érkezett. [4] Ezek mellett a különböző mintalapgyűjtemények mellett, Donatello páduai szobraiban és rajzaiban is megtalálta ezeket az antik előképeket. [5]

Jacopo Bellini londoni és párizsi vázlatkönyvében többször szerepelnek a római Monte Cavallo-csoportról nyert vázlatalakok. (Golubev rámutat a jellegzetes lépőállásra visszatérő motívumként, kiemeli, hogy ezeket a Monte Cavallói csoportból merítette [6].) Aktábrázolásaihoz innen is és Donatello páduai műveiből, domborműveiből, a Santo keresztjének Corpusából és Donatello ajzaiból, valamint más művekből is kapott ösztönző példákat. Egész munkásságában, római útja előtt is megvolt ugyanaz a törekvés.

Amikor Rómában ezeket az antik műveket, monumentális szobrokat saját szemével látta, nem ismeretlenekkel találkozott, s mégis lemérhető ez után készült alkotásaiban a saját tapasztalata alapján megfigyelt, a közvetlen szemlélet alapján nyert tanulság, élmény.

Amikor Mantegna 1488–90-ben a pápa és Giovanni della Rovere meghívására Rómában tartózkodott — VIII. Ince magánkápolniját festve a Belvederében (me-

lyet a XVIII. században lebontottak), s a római korszakához kapcsolódó ragyogó metszetein dolgozott — a Monte Cavallón a Dioscurok közelében ott álltak még a Constantinus termájának romjai közül származó folyamistenek is. Ezeket később a Capitóliumra vitték át, de abban az időben még Róma legnagyobb antik szobor együttesét képezték, a másik együttes pedig ekkor már a Capitóliumon volt, 1471-től IV. Sixtus adományaként.

Mantegna metszeteinek alapos tanulmányozása alapján kitűnik, hogy az egész Monte Cavallói együttes s a jóformán az akkor Rómában látható monumentális antik szobrok mindegyike felismerhető e monumentális erejű metszeteken. A dioscurok alakjai [7] és Iova mellett a folyamistenek [8] részletei, s a konkrét összevetések alapján a másik csoport alakjainak részletei is megfigyelhetők e lapokon. Egyes részleteiket szinte vonásról vonásra adta vissza, s az egésznek a hatását, monumentalitását együttesen magukon viselik e lapok.

A lapok témájára és irodalmi összefüggéseire nem térünk ki, s a szarkofágreliefekre sem, melyeket a kutatás kapcsolatba hozott e művekkel. Arra mutatunk rá az ábrázolások részletes ismertetése alapján, hogy ezek mellett formaalakításban elsősorban a római monumentális antik szobrok, kerek plasztikai alkotások nyújtottak ábrázolásbeli ösztönzést és mintát alakjainak monumentális megjelenítéséhez. Plaszticitásuk, megjelenítő erejük révén a realizmus módszerének kialakulásában nagy jelentőségre tehettek szert, elsősorban éppen azért is, hogy Mantegna metszeteiben megjelenve, a metszetek elterjedése révén is ismertté válhattak.

A Mantegna Bacchanália a dézsával c. (3. kép) metszetén a Bacchus metszetalak (6. kép) fölépítésében, monumentális erejében, részleteiben, a mellkas szerkezetében, az izomrajz ábrázolásában, a karok jellegzetes kettős motívumában olyan rokonvonások, egyezések, jellegzetességek mutatkoznak, a római Monte Cavallói Dioscurok antik szoborcsoportjával, ami közvetlen kapcsolatra utal.

A Mantegna metszetalak bal karjának mozdulata, köpenyábrázolása megegyezik a Monte Cavallói ún. „Opus Fidiac” (7. kép) alakjával, formakezelésében azonban újat hoz, s az emberi test mélyreható ismeretét árulja el. A Bacchus-alak lábtartásánál utalnak arra, hogy a Monte Cavallói Dioscurok akkori felállításánál még az emlékmű talapzatának sarkain álltak a Constantinus szobrok [9], (8. kép), melyek később a Capitóliumi ballusztrádra és a S. Giovanni in Laterano-templomba kerültek. Lábtartásuk hasonlóságot mutat a Mantegna metszetalakéval. Tehát a lábtartás ugyanarról a helyről vezethető le, ahonnan a metszetalak felső része.

A Dioscurok s a Iovak mellett, a Constantinus termáiból származó folyamistenek (14. kép) magas fokú plaszticitásukkal és realista ábrázolásmódjukkal szintén fontos előképet jelentettek.

Nem a tetrarchia stilizált alkotásai, hanem a II. század finomabb műveihez kapcsolódnak, jól kidolgozott testfelépítéssel és izomrajzolattal. A ruházat stilizált ugyan, de kevésbé, mint a tetrarchia művein, s az alakok hajviselete is a II. századi szobrokkal való összefüggést mutatja. [10] Arkifejezésük itt is az ún. „fenyegető”, s a testkidolgozás mellett a kifejező arcábrázolás az, ami





1. Mantegna: Tengeri istenek harca, rézmetszet



2. Mantegna: Tengeri istenek harca, rézmetszet





3. Mantegna: Bacchanália a dézsával, rézmetszet

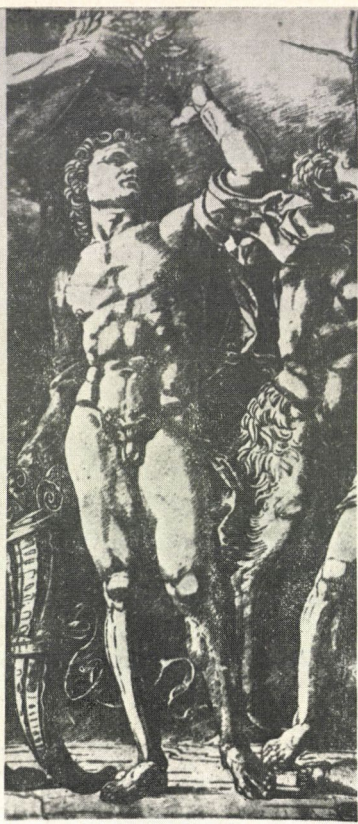


4. Mantegna: Bacchanália a szilénnel rézmetszet





5. Pisanello: Monte Cavallói Dioszkur, rajz Milánó, Ambrosiana



6. Részlet a 3. képből



7. Monte Cavallói Dioszkur, „Ophus Phidiae” Róma

annyira ösztönzően hathatott Mantegna ez alkotásaira. Bőségszarut tartanak kezükben, stilizált indadíszítéssel, de részben természetűen ábrázolt gyümölcsökkel is.

Constantinusi korból való származásukat biztosnak tekintik. Erre mutat a testek kidolgozásmódja, az arckifejezés, a ruházat jellegzetes kezelése, és különösen a kezek formálása. Ezek összehasonlíthatók a Basilica Nova-ból származó kolosszus kezével, melynek felületkezelése ugyanaz, mint a folyamisteneknél. A két folyamisten 315 és 330 között készült.

A Mantegna metszeteknek a Monte Cavallói Dioscur-szoporcsoporttal való kapcsolata mellett, ezt itt csak röviden érintve a többi római szoborról nyert ösztönzésre mutatunk rá.

A tengeri istenek harca (B. 17) egyik metszetén a lókoponyát tartó tengeri szörny (10. kép) felemelt kartartása a Monte Cavallói Dioscur kartartása (11. kép), alapján jött létre, felsőtestének kidolgozása azonban a folyamisten, ún. Tiber (14. kép) alakjával egyezik meg. A felsőtestnek a megegyezése a folyamistenek félmeztelen ábrázolásával még abban a részletben is jelentős, hogy itt az alul tengeri szörny alakban folytatódó alakok is csak félmeztelenül lehetnek ábrázolva. A részletek összevetései, az izomrajzolat arányai, a mellkas részletek kettős körvonalai a vonásról vonásra való megfigyelést mutatja.

Ugyanaz a megegyezés látható a vele szemben levő, ugyancsak felemelt karú tengeri szörnyön (16. kép) is, fordított nézetben. Ennek szakállas arc-ábrázolása még a folyamisten szakállas fejével (15. kép) és „fenyegető”, kissé nyitott szájú arckifejezésével is teljesen megegyező. A „fenyegető” arckifejezés átvétele itt a cselekvésben indokolva van. Ezek az arckifejezések, jellegzetesen éles vonásaikkal, stilizált, de mégis természetű ábrázolásukkal igen alkalmas alapot szolgáltatnak a Mantegna-metszeteken és innen tovább fejlődve a fenyegetés, fájdalom,

extázis, szenvedély különféle jellegzetességeinek megjelenítésére.

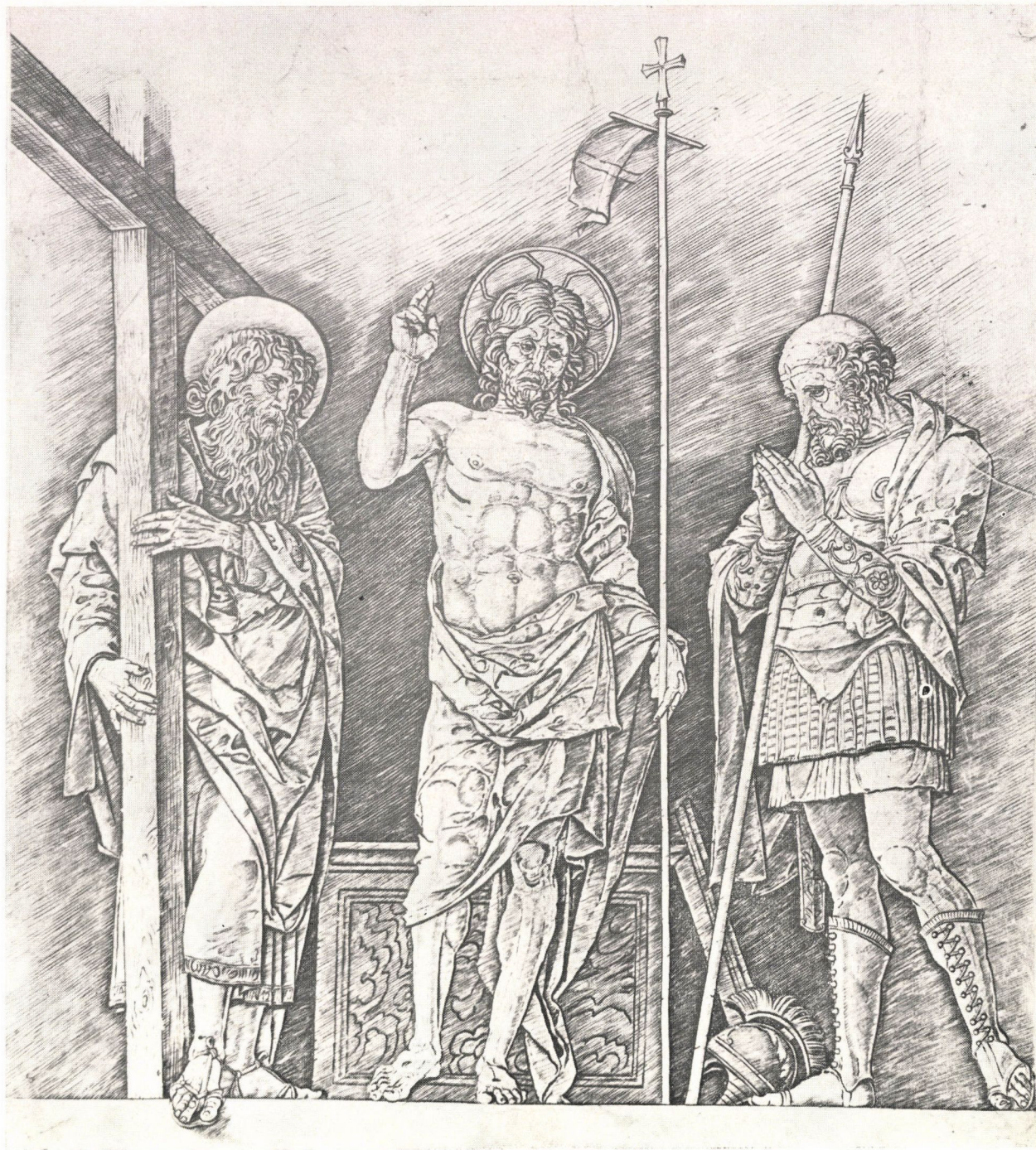
A tengeri istenek B. 17. metszetén a háttal álló alakok is a Monte Cavallói Dioscurokkal hozhatók kapcsolatba, úgy mint a másik Tengeri istenek harca-metszetén háttal álló „Neptun” szobor.

A Neptun alatti tengeri lovak is a Monte Cavallói Dioscur lovainak, az „Invidia” alakjának a kartartása a Monte Cavallói Dioscur alakjainak jellegét mutatja.

Raffaellónak az ez után a szobor után készített háttaktja a Salamon ítélete hóhérnak a Segnatúra freskón és egy későbbi, ugyancsak a Monte Cavallói Dioscur után készített metszet összevetése, a motívumanalógiát valószínűvé teszi. Mantegna „Tengeri istenek harca” metszetének háttal álló Neptun alakja összekötő láncszemek tűnik, a motívumközvetítő. A hát formálása, a motívumközvetítő. A hát formálása, a behajlított kar, a hajviselet megformálása teljesen analóg az antik (16. kép) szobron s a Mantegna Neptun (17. kép) alakon, s a Neptun leengedett kezében tartott hal a Salamon ítélete hóhér alak kardjával megegyező. A háttaktok összevetése ezúttal is a Monte Cavallói Dioscur szoborról való eredetre utal. A háttakt eredetnél felmerül megint csak a Pisanello-Gentile antik utáni rajzainak a problémája, az, hogy az egyszer kiemelt motívum tovább hat. Nagyon érdekes ebből a szempontból Pisanello rajza egy Adonis-szarkofágról, ahol az antik szarkofágon egy felöltözött, háttal álló helyébe egy ruhátlan háttal álló alak került a rajzon. [11]

A szarkofágról készült egy későbbi rajzon Amico Aspertini Wolfeggi vázlatkönyvében (fol. 34—35) feljegyzés van: „andare in monte chavallo in chasa da maestro andrea scarpellino” s így talán nem minden alap nélküli arra gondolni, hogy a Pisanello-rajznál a Monte Cavallói Dioscur ötméteres szobra adta az ösztönzést a csemmotívumhoz, a közelben levő szarkofág jelenet rajzná-





8. Mantegna: Feltámadt Jézus Krisztus, Szent András és Szt. Longinus, rézmetszet

solásánál. Ezt a feltételezést megerősíti, hogy Pisanellónak a Monte Cavallói Dioscurrel készített jellegzetes rajza (előlnézetből 5. kép) indítja meg e motívum formai ábrázolásának hosszú sorát. Az ösztönzést az emberi akt, hátakt ábrázolásokhoz a Rómában dolgozó quattrocento művészeknek elsősorban ez a szobor nyújtotta.

A Tengeri istenek harca metszeten (1. kép) a jobb oldali szakállas tengeri szörny hátán ülő, háttal ülve ábrázolt nőalak (20. kép) is érdekes problémát vet fel. A szarkofágreliefeken láthatók voltak ezek az ülő Nereidák, de ennek a Mantegna-metszeten levő ábrázolási módja, megjelenítése megint csak kerek szobor előképre is utal.

Ennek előképeként a Spinario (21. kép), a tövishúzó antik bronz szobor mutatható ki. A tövishúzó a quattrocento egyik legnépszerűbb antik szobra, Mantegna római tartózkodása előtt, 1471-ben került a Capitoliumra, addig a Lateránnál volt látható. Szintén ahhoz a kevés számú antik szoborhoz tartozott, melyek minden valószínűség szerint soha sem voltak a föld alatt; igazi népszerűsége mégis a Capitoliumra való átvitele után kezdődött.[12]

Összevetve a jobb szélső ülő, háttal ülő Nereida alakját a Spinario hátnézetével, az antik bronzszoborról megfigyelt ülő mozdulat jellegzetes formája alapján létrehozott ábrázolást találni[13.] Mantegna korábbi korszakában





9. Imperátor szobor, Róma, Capitólium

is elsősorban szobrásznak, Donatellónak az alkotásaiból nyerte a legerőteljesebb ösztönző hatást művei számára, Rómában pedig az antik nagy szobrokról. A Tövishúzó nemcsak a quattrocento, hanem azóta szinte állandóan évszázadokon keresztül rendkívül népszerű példája, mintája volt a művészeknek. Női alakká változva is már korai példákat találunk erre. A Tövishúzó capitoliumi szobor szigorú formaadásban stilizálta a hellenisztikus szobrászatban népszerű zsáner-alakot, s ezzel monumentalitást adott neki. Egy i.e. 460 körüli görög fejtípust vonásról vonásra lemásolt, és ehhez a térbeli, szabad testtartású hellenisztikus tövishúzó-típust kapcsolta. A capitoliumi

Tövishúzó eklektikus mű tehát: a fej valószínűleg pontos utánaöntése egy álló Eros szobornak. [14]

A capitoliumi Tövishúzó mestere a szigorú stílus formanyelvével a hellenisztikus témának új méltóságot és a motívumnak új alakot adott. Éppen ez a szigorú nagyság adta azt a hatást, mely a reneszánsz számára annyira jelentőssé tette.

Mantegna metszeteinek ezt a háttal ülő Nereidáját összevetve egy későbbi rajzzal, Holkhalm Halli vázlatkönyv mesterének egy rajzával (22. kép), mely jól felismerhetően ábrázolja két nézetből a capitoliumi Tövishúzót — világosan felismerhetjük a Nereida előképeként az antik szobrot. A Holkhalm Halli vázlatkönyv Tövishúzó rajzának beállítását valószínűleg az általa már ismert Mantegna-metszetalak is motiválhatta. A három ábrázolást összevetve: a Mantegna Nereidát, a vázlatlap két Tövishúzó rajzát s az eredeti capitoliumi bronzot, félreismerhetetlen az eredet. A Holkhalm Halli vázlatkönyv mester Tövishúzó rajzánál Passavant állapította meg a capitoliumi Tövishúzó eredetét, a rajzon az alakok mellett a következő felirat áll: „questo e longnudo dello grecho, che ista in campidoglio”. [15]

Háttal ábrázolt ruhátlan ülő motívumnak ilyen nagyvonalú megjelenítését eddig műalkotásban nem találni. Ez az az kor, a quattrocento, amikor minden természetes mozdulatunk, testbeállításnak, testhelyzetnek meg kellett keresni a megfelelő természetű mintáját, a térbeli helyzetű plasztikus ábrázoláshoz éppen szobor-előképre volt szükség.

Ezeket nyújtotta az a Róma városi hét antik szoboreggyüttes, amely akkor látható volt: az egyik a Monte Cavallón levő márvány szobrok csoportja a monumentális constantinusi plasztikákkal, a másik a Capitóliumra akkor nemrég összegyűjtött Sixtus-féle adományozásból létrejött bronzok együttese.

Mantegna Bacchanália a dézsával (B.19) metszetén rendkívül érdekes formában ismerhető fel — szerintem a Tövishúzó, szokatlan beállításban, alulnézetből ábrázolva, a lehajtott fejet is alulról ábrázolva, ami szintén csak a közvetlen tanulmányozás útján jöhetett létre. A B.19. Dézsán ülő alakját (24. kép), összevetve a capitoliumi Spinario (23. kép) alulnézetből felvett fénykép reprodukciójával, ahol a fejet ugyanúgy alulnézetből ábrázolva láthatjuk, szinte döbbenetes megegyezést találunk a metszetalakkal. A kéz is, mely a térd magasságában helyezkedik el, az alulnézetből felvett fényképen a mellen jelenik meg; Mantegna azt a megoldást választotta, hogy a háta mögötti alak kezét helyezte oda. A felhúzott váll, a leszeggett nyak ugyanúgy pontosan megegyezik. A fej formálása, a haj jellegzetes ábrázolási módja, ahogy a középen elválasztott hajviselet a homlok fölött van összekötve s az arc két oldalán a jellegzetesen csavarodott fürtök — melyek alapján állapították meg az Eros vagy Triptolemos fejekről való eredetét a Spinariónak — teljesen megegyező a Mantegna metszetalakéval. A Tengeri istenek harca (B. 17) és a B. 18) lapokkal egyidőben kellett létrejönnie a két Bacchanália-metszetnek is. Ugyanazzal a lendülettel végigvitt kompozíciók, ugyanaz a formai megoldás, s mindegyiknél megtalálható a római monumentális antik szobrokból nyert megfigyelések, következtetések ábrázolásheli nyoma. [16]

Az ún. „Bacchus” alaknak a Monte Cavallói Dioscurus Opus Fidia-e-val való kapcsolatát, s beható tanulmányozás utána a többi római, akkor látható monumentális antik szoborról nyert ihlető ösztönzést is megtaláljuk rajtuk.

A Bacchanália (B.19) dézsán ülő fiú alakja (24.kép) további problémák tisztázásához is hozzásegít. Mantegna más metszeteivel, rajzaival, festményeivel kapcsolatosan is új megvilágításba helyezi alkotómódszerének bizonyos jellegzetességeit. A dézsán ülő fiúnak az általunk kimutatott tökéletes megegyezése a Tövishúzó fejével, lábtartásának, az alak beállításának a megegyezése pedig a Diana, Venus Mars rajz Marsával (25. kép) és ugyancsak megegyezése a Parnasszus festmény Vulkán alakjával (26. kép.) további problémát vet fel. Még pedig azt, hogy nemcsak egyes alakokat vett más-máshonnan — ezt a módszert Gentile de Fabriano antik utáni rajzolataitól





11. Monte Cavallói Dioszkur, Róma

kezdvé rendszeresen alkalmazták —, hanem kompozícióiban az egyes alakokat is különböző előképek különböző részletei alapján alkotta meg.

Konkrét példán elemezve ezt a jellegzetességet: A B. 19 metszet dézsán ülő fiú, jobb lába a Mars rajzalaknak ugyancsak a jobb lába s a Parnasszus Vulkánjának a bal lába megformálása alapján a részletek összevetésével a következő megállapításra jutunk: A Vulkán alakban a furcsa előre hajló ülő-állás, erős térbeli mozgásával a Tövisűző mellett a Belvederi torzó (27. kép) részletei alapján jött létre.

A dézsán ülő fiú és a Mars rajzalak szolgáltatta a kiegészítési példát, az előképet, Giovanni Antonio da Brescia „in monte cavallo” [17] (28. kép) feliratot viselő metszetének, mely a kutatók megállapítása szerint általában és nagyon valószínűnek tartva a Belvederi torzót ábrázolja.

Itt megint eljutunk a reneszánsz ábrázolásban a felhasználott, ábrázolt, töredékben levő antik szobornak a kiegészítéséhez, amely későbbi probléma és fejtegetésünkön kívül esik ennek a problémakörnek a taglalása — hanem a műalkotásban, rajzban megkísérelt kiegészítéseknek a kutatókat sokat foglalkoztató problémájához. Az eddigi vizsgálatok alapján arra a következtetésre jutunk, hogy ezeket a kiegészítéseket egyáltalán nem önkényesen, hanem elsősorban egy másik antik szobor alapján végezték el rajzaikban, metszeteikben vagy festményeiken. Egy másik meglevő antik szobor olyan részlete

alapján, amely nem hiányzott, s amikor a követő, a metsző továbbfolytatta az ábrázolás-sorozatot, már ez a kiegészített változat alapján jött létre, s éppen ezáltal sokszor téves következtetések levonására is vezetett az antik szobrok reneszánszban levő épségét illetően. Éppen a Giovanni Antonio da Brescia metszete alapján tartotta sokáig magát az a felfogás, hogy eredetileg megvolt mind a két lába a Belvederi torzónak, később letört az egyik, mert ilyen ábrázolások is készültek, mint pl. a Bernardino Licinio festménye, és az azzal kapcsolatos reneszánsz bronz. Bober is rámutat a Belvederi torzó épségével, lábaival kapcsolatos nézetekre. [18] A G. A da Brescia metszetenél teljes megegyezést találunk a Vulkán alakkal fordított nézetben — mely alak térdtől derékig ábrázolva valóban a Belvederi torzón alapul. S így a Brescia metszet áttételesen arra is igazolást ad, hogy azok az előképek, melyeket felhasználtak, szintén a Belvederi torzó alapján jöttek létre, legalábbis részben.

A Vulkán alak deréktól felfelé levő ábrázolása kétségtelenül nem a Belvederi torzó alapján történt. S itt megint felmerül, hogy miért nem. A quattrocento vége sem kedvezett még az ilyen stílusú megoldásoknak, idegen volt stíluselméletétől ez az alak, nem használta előképek saját művészete számára, nem felelt meg ízlésének. Ezt látjuk Mantegnánál is, erre mutat rá Annegritt Schmitt, [19] hogy a szerinte a harminc évig A. Bregno szobrász tulajdonában levő szobor semmiféle nyomot nem hagyott annak munkásságában.

Ezt látjuk Mantegnánál is. A derék, a mellkas ábrázolásában a Monte Cavallói folyamistenekhez nyúlt ismét, annak alapján alakította ki, mint ahogy a római tartózkodása alatt készített metszeteiken a tengeri istenek



10. Részlet az 2. képből





12. Heemskerck: Monte Cavallói Dioszkurok, festmény, magántulajdon

egyéb részleteinél, a Tiber izomrajzolata segítségével. A levegőbe lendületesen szétnyújtott karok pedig a Dioscurok kartartását idézik. Rendkívül érdekes és alátámasztja ezt az állításunkat egy XV. század végi rajz, mely egymás mellett közvetlenül ábrázolja a folyamistennek egyikét és az egyik Dioscurt (13. kép). [20] A Vulkan kezeinél azonban megint egy újabb eltérő részletet figyelhetünk meg: nem a Dioscurok gömbölyűen behajlított kéztartását, hanem az erőteljes mozdulattal kinyújtott mutatóujjánál a márvány kolosszus kéznek a hatása figyelhető meg ezen a monumentálisan megformált kinyújtott ujjú kézen. (Ezt láthatjuk a Raimondi Mars metszetének felfelé nyújtott mutató ujjú kezén.)



13. Ismeretlen XV. sz. rajz: Folyamisten és Dioszkur

Összevetve az egyes részleteket az antik szobrok részleteivel, teljes megegyezést láthatunk. Nem lehet véletlen, hogy az abban az időben már ismert monumentális antik, nagyméretű szobroknak a részletei ismerhetők fel. A quattrocento nagy művészei tudatosan tanulmányozták és alkalmazták ezeket műveikben, ha nem közvetlenül, akkor a mintakönyvek hely és a műgyűjtemények alapján. Ha lehetett, közvetlenül is, s ha valami meglevő után indultak is, amit létrehoztak, mindig valami új lett.

Azon a festményen, a Parnasszuson, melyen a Vulkan alakját ábrázolta Mantegna, a táncoló muzsákat (31, 32. kép), szerepelteti a kép előterében. Ezekkel az alakokkal kapcsolatos mantegneszk metszeteken egy új-antikai relief táncoló alakjaira (33. kép) mutatott rá Hind, [21] a magunk részéről e mellett szintén antik szobor előkép alapján létrejöttek tekintjük ezeket az alakokat. Az alakok plaszticitása, megformáltsága, mozdulataik könnyedsége, jellegzetessége, kéztartásuk, kezük megformálása annak az antik szobornak a hatását mutatja, mely szintén Mantegna római tartózkodása előtti nemrégiben került a Capitoliumra, a Sixtus-féle adományozás negyedik darabját képezve. A bronz Camillus szobor (30. kép), egy áldozatoknál jelen lévő ifjú segéd szobra, melyet nőies hajviselete és jobb kezének taglejtése miatt cigánylánynak tartottak. A 1,14 m magas bronz szobrot az első század közepén keletkezettnek tekintik, hajviselete a Claudius-kori női hajviselethez áll közel. [22] A Parnasszus festményen s az ottani muzsákról készített mantegneszk metszeteken is mozdulatukban, arcukban, hajviseletükben erős megegyezést mutatnak a Camillus bronz szoborral. Az alak jellegzetes kéztartása, mozdulata, kezének megformálása nemcsak ezeken a műveken, hanem Mantegna római korszakával kapcsolatos, s az utána készült művei némely alakján is teljes jellegzetességében feltűnik. [23] A Scipio diadala néhány alakjának a derék magasságában előrenyújtott mozdulata karja, kézfor-





15. Folyamisten, részlet, Róma



16. Részlet a 2. képből

14. Folyamisten, Tiberis, Róma







16. Monte Cavallói Dioszkur, Róma

mája az összevetések alapján ugyanúgy a Camillus-szoborról veszi eredetét, mint a muzsák némelyikéé. A lábtartás ugyancsak ahhoz hasonlatos. A Cézár diadalmenében is, melyről festményt, s metszetekeket készített, sok helyen felismerhető a jellegzetes kéztartás, arcformálás, a nem egészen bokáig érő ruha redőzetének megformálása, a lábtartás.

Figyelemre méltó, amit a Prospettivo Milanese dipintore „Antiquarie prospettiche Romane” című 1490 körül alkotott terzináiban mond a szoborról. Ez a Leonardo köréhez tartozó festő, aki neki ajánlotta művét, ezeket a furcsa félbarbár terzinákat, ahogy Schlosser [24.] írja róla, mely a quattrocento romanticizmusának és a cinquecento által inspirált humanizmusnak furcsa keveréke, zingarnak nevezi és a Capitóliumon a Spinario közelében említi, Verrocchio nevét említi vele kapcsolatban.

A római utazás utáni, Izabella studiólója számára készített festmények egy további darabján is megtaláljuk ezeket a műzsákkal rokon formálású alakokat, a nagyon dinamikus, könnyed mozgású, jellegzetes kéztartású Erények alakjaiban.

A táncoló muzsák metszetről az egyik alakot Tiziano egy szibilla alakjához használta fel a „Hit diadala” (34. kép) fametszet sorozatában [25]

Ezt tovább fűzve, felmerül, hogy Tiziano Androsziak c. festményének gyönyörű, libbenő nőalakja szintén a Mantegna metszetről és a Parnasszus táncoló műzsáinak ihletéséből alakult ki.

Eddig részleteztük azokat az akkor Rómában látható antik szobrokat, melyek Mantegna akkori metszetein s művein felismerhetők, most egy-egy metszetét analízálva a rajta levő alakokat azonosítjuk az előképekkel.

Tengeri istenek harca B. 17

A bal oldali első alak, a Nereida (35. kép) előképe antik szarkofágról [26] származik, megformálásában a vatikáni Venus Felix (37. kép) szoborról. Ez a Mantegna—Nereida megy tovább Tiziano Égi és földi szerelem (36. kép) egyik alakjához, Dürer Nagy Herkules c. metszeté-

nek nőalakjához, az Amymone-hez, Tudós álmához és Raimondi metszetalakokhoz.

A Nereida egy lókoponyát magasra emelő tengeri isten hátán ül, ennek térbe szétlendült karjai a Monte Cavallói Dioscurok kartartásának ihletéséből, derékábrázolása, izomrajzolata a folyamisten Tiberből származik. Ezzel szemben levő szakállas alak ugyancsak teljes meg egyezést mutat a Tiberis folyamistennel, feje fordított nézetben, de vonásról vonásra megegyezik. A jobb szélén, a halfarkon ülő Nereida a Tövishúzó bronz szobrának a hátnézete alapján jött létre, erről megy tovább a Dürer Sol-Apollón levő ülő Diana alakjáig. Az arcok megformálásában általában a stilizáltan merev, nemes-klasszikus Constantín bronz kolosszus fej ihletése felismerhető. A hátul álló két alak a Monte Cavallói Dioscurok formálásához kapcsolódik.;

Tengeri istenek metszeteiken, (B. 17, 18) előképként alkalmazott folyamistenek egyike, az ún. Tiberis már Pisanello antik másolatai között is szerepel. [27]

Ez is azok közé tartozik, melyeket Mantegna vázlatkönyvek, mintakönyvek-gyűjtemények alapján is ismer-



17. Részlet az 1. képből





18. Raffaello: Salamon ítélete, részlet, Vatikán

hetett, tudomása volt róla, de metszeteiben a közvetlen találkozás, közvetlen szemrevételezés hatása figyelhető meg.

Tengeri istenek harca B. 18. metszet bal oldali, teknősbékán lovagoló alakja a folyamisten ábrázolásához kapcsolódik, a mellkason a jellegzetes kettős körök felismerhetők. „Invidia” kartartása a Monte Cavallói Dioscuroktól származik ugyancsak, a két ló a Monte Cavallói lovakhoz kapcsolódik. Neptun a piedesztálon a Monte Cavallói Dioscur hátnézetből.

A lóháton ülő, halakat emelő szakállas arc a folyamisten fejével megegyező.

A Spinario mellett a Capitoliumon levő bronzoknak egyik legmonumentálisabb darabja, a bronz Constantinus fej (39. kép) hatása is kimutatható a Mantegna-metszete-

ken. A Bacchanalia a dézsával (B. 19) az arcok stilizált-klasszikus, mégis nyersen erőteljes kifejező ereje, szépsége a Constantinus bronz fejfel kapcsolatos. A bal oldali alak profiljában megfigyelhető a bronz-kolosszus fej jellegzetes profilja, nemes komolysága, a száj, az orr alakja, az állcsontozat metszése, a haj és az egésznek a monumentalitása megcsillan ebben a komoly méltóságú arcban, éppen úgy mint a Sírhatétel-metszet Szent Jánosának arcában (38. kép). A stilizált merevségen át a nemes klasszikus embereszmény — constantinusi plasztikában újra felvillanva, Mantegna metszetei számára nemcsak formailag, hanem érzelmi kifejezésben is előképet nyújtott. [28]

Bacchanália a dézsával (B. 19) (3. kép) c. metszeten a „Bacchus” alak a Monte Cavallói Dioscurok egyike elől, a bőségszaruja a folyamistenek bőségszaruja alapján keletkezett, ugyanaz a stilizált indadisz és természetű gyümölcsök. A dézsán ülő fiú megegyezik a Tövishúzó alulnézetű arcával, hajával, a két fürt oldalt és a homlok közepén a csomó vonásról vonásra való átvétel.

A szilénus bacchanália (B. 20) egyik háromnegyed profilban ábrázolt szembenéző arca (40. kép) — az amelyiket a csatakartonra teljes megfelelőként átvéve ismerünk — az áll szögletessége, a száj melletti ráncok merev vonalai, az arc, a homlok szögletes zordonsága, a függőleges homlokráncok, külön-külön és egyes részleteiben átvéve és átstilizálva a Constantinus bronzfej (41. kép) monumentális részleteiről való származást mutatja.

A háromnegyed profilban ábrázolt alak, az, amelyik a nyakában viszi társát, szintén a Constantinus fej hatását mutatja. Ez az alak is átkerült a csatakartonra, de ott csak az arc és a kartartás látható, és onnan tovább a Vízözön jelenetben a Sixtus-kápolna mennyezetén, ugyancsak társát nyakában vivő alakhoz, ahol az alak monumentális komolysága szintén a Constantinus bronzkolosszus fej távoli ihletésében él tovább. Római korszakához kapcsolódik Mantegnának tematikailag és előképeikre nézve is a bűn és erény allegóriáit ábrázoló Virtus combusta és Virtus deserta metszetek is és a Kígyó ölé, melynek előképe a Monte Cavallói Dioscur szoborcsoport. A Virtus deserta metszeten az egyik alak, amely továbbhatott a michelangelói csatakartonra, szintén a Tövishúzó egyik jellegzetes nézete alapján készült, rokon a Signorelli Sixtus-kápolna oldalfalán levő festményének ülő ifjújával. Ugyanezen a metszeten a legalsó alak, a fejét előrelogató, kezével lenyúló alak, mely a michelangelói csatakarton alsó sorának második alakjában él tovább, különös problémát vet fel. A capitolumi oroszlán és ló szoborcsoport [29], mely az állatharcokhoz és az oroszlán ábrázolásokhoz Uccellótól, Jacopo Bellinitől kezdve Leonardóig és Dürerig előképül szolgált, [30] e szoborcsoport oroszlán alakja körvonalában mutat megegyezést ezzel az előrehajló metszetalakkal a Virtus deserta metszeten.

Mantegna metszetein szarkofágrelief jeleneteket is felhasználott a monumentális szobrok mellett, főként a mozdulatok, a mozgás változatainak alkalmazására, erre példának egy Bacchikus szarkofág-jelenet részletet mutatunk a Bacchanália a szilénnel (4. kép) metszet bal oldali alakjához. A Bacchanália a dézsával (3. kép) metszeten a dézsa oldalán kúszó gyermekhez pedig szerintem a mozdulat előképét egy gyermekatléta szarkofág (46. kép) alakja szolgáltatta, mely akkor Rómában volt, s melyet már előzőleg Donatelló is tanulmányozott a táncoló angyalok egyik alakjához a Pratói szöszéken. (47. kép)

Mantegna római útjával kapcsolatban arra mutatnak rá, hogy kiábrándulást jelentett számára Róma, nem is ír semmit leveleiben az ott látott antik alkotásokról. Műveiben fordulva mégis azt látjuk, hogy Róma utáni műveihez erőteljesen felismerhető az antik Róma hatása, a római antik szobroké, melyek monumentalitásukkal, plaszticitásukkal, széles taglejtésükkel, erőteljes és könnyed mozgásukkal rányomták bélyegüket a Róma utáni korszakának műveire, metszeteire és festményeire. Azokon a művein, ahol az előírások nem voltak adottak számára, tehát a metszeten, ahol szabadabban alkothatt, a kiegyensúlyozottság, monumentalitás nagyvonala és egyszerűség soha nem látott példáját mutatta.





20. Részlet a 2. képből (ford.)



21. Spinario, Róma Palazzo dei Conservatori

#### JEGYZETEK

1 Hind, A. M.: Early Italian Engravings. London, 1948. V. 27.  
2 Belloncini, M—Caravaglia, N.: L' Opera completa del Mantegna. Milano, 1967. 108. o. 55. sz. irodalommal; Tietze — Conrat: Mantegna. London 1955.

3 Battisti, E.: Il Mantegna e la letteratura classica. Atti del VI. Convegno internazionale di studi sul Rinascimento. Firenze. 1965. 35.

4 Degenhart, B-Schmitt, A.: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450. Berlin. 1896. i. k. XVII.: „Hauptzweck von Musterbuch und Mustersammlung war die Vereinigung eines Vorrats von Vorlagen. Es gehörte zu Anwendung der Vorklagen, dass sie von Hand zu Hand oder Werkstätte zu Werkstätte wanderten — von Jacopo Bellini auf seine Sohne, von Jacopo della Quercia auf seine Erben. Ein besonder komplexes Beispiel ist das „Römische Skizzenbuch“ des Gentile de Fabriano. Hier wurden nach und nach verschiedene Sammlungen von Musterblättern aus mehreren Werkstattbeständen zusammengezogen. Wesentlicher Schnittpunkt war die Übernahme von Gentiles Erbe durch Pisanello.“

5 Donatello hatásáról, rajzainak hatásáról Mantegna és Giovanni Bellinivel kapcsolatban vö.: Degenhart-Schmitt Corpus II. 343. o.

6 Golubew, Victor: Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis. Brüssel. 1—2. 1908, 1921. i. k. VIII. Szent György lova megegyezik a Monte Cavallói lóval.

I. k. IX. Oroszlán és ló, Capitólium;

I. k. XVI... „Die eigentümliche Schrittstellung der beiden vordersten Figuren kehrt so öfters in den Skizzenbücher wieder; sie ist wohl durch Anlehnung an antiken Bewegungsmotive entstanden (Dioskuren von Monte Cavallo).“;

I. k. XXXV. Aktstudien... „Fast allen hier studierten Stellungen und Bewegungen liegen statuarische Motive der Antike zu Grunde...“

7 A római Monte Cavallói Dioscur szoborcsoport Constantinus termáinak közelében az egyik legerősebb ösztönző előképe a reneszánsz művészetnek. A szoborról készített rajzok: Pisanello, Milano Ambrosiana F. 214 inf. 10 v. a baloldali Dioscur; — Fra Angelico, London, British Museum, (A. E. Popham—P. Pouncey, Italian Drawings in the British Museum, 1950, 91 Nr. 152; Francesco di Giorgio, Firenze, Uffizi, 125 E verso; — Marten van Heemskerck



92. Holkham Halli vázlatkönyv mestere: Spinario, rajz



köre, Drezda, Kupferstichkabinett Nr. 100–183; – Amico Aspertini Londoni vázlatkönyve, London, British Museum 1898–11–23–3 fol. 42. verso mindkét Dioscurt ábrázolja. Degenhart-Schmitt 127. o.; Bober, Ph. P.: Drawings after the Antique by Amico Aspertini, London, 1957. 72. o.; Mantegna metszetei a további ábrázolásokra közvetve hatottak.

8 Folyamistennek 1513-ig a Monte Cavallón álltak, azután átvitték a Capitoliumra, először a Konzervátori palotába, majd a szenátori palota lépcsőire. Mantegna római tartózkodása idején még a Quirínál közelében, a Monte Cavallón voltak. Constantinus termáinak szobordiszei közé tartoztak. Vö.: Michaelis, A.: Storia della Collezione Capitolina. RM. VI. 1891. 3–66.; – Siebenhüner: Kapitöl 48.; – Egger, G.: Probleme Konstantinischer Plastik. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Bd. 62. 1966. 71. o. 9 Michaelis, Storia Capitolina 3–66.; Egger, 76.

10 Egger 72.

11 E, Battisti i. m. 35.

12 Degenhart-Schmitt 99. o.: 124 o. 151. jegyz.; – Bober, Aspertini 12. o. „Andare in Monte Cavallo in chasa da maestro Andrea Scarpelino”, többször hasonló írt Aspertini Andrea Bregno szobrász gyűjteményével kapcsolatban. A szarkofág, melyről a vaddisznóvadászat reliefet másolta, Gentile da Fabriano és Pisanello, majd Aspertini, akkor Bregno tulajdonában volt, később Mantuába került. Vö.: Schmitt, A. Römische Antikensammlungen um Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. 1970. 107, 121.

13 Stuart Jones, H.: The Sculpture of the Palazzo dei Conservatori. Oxford, 1926. 44.: „The well modulated surface of the back is of particular beauty, and expresses in perfection the firm smooth flesh of youth...”

14 A Tövishúzó fejének hajviselete alapján azonosították a fejét. Vö.: Werner Fuchs: Der Dornauszieher. Bremen 1958. 10. o.

15 A holkham Halli vázlatkönyv mester lapja. Holkham Halli vázlatkönyv Ms 701 – 34 v. – a Tövishúzó és a Santacroce Amazon alakjával. Annegritt Schmitt szerint a Santa Croce felirat Prospero Santa Crocera vonatkozik. Schmitt i. m. 116. o. A vázlatkönyv datálása ezek szerint 1511 előtti. Ismerte már a Mantegna metszetet. Más vázlatkönyv-mesterek is másoltak metszeteket, így a velenicei vázlatkönyv mestere is másolt Mantegna metszeteket. A metszetekről másolt részleteket is beillesztették a mintalap gyűjteményekbe. A Mantegna metszet is inspirálta a Tövishúzó beállítását e



24. Részlet a 3. képből



23. Tövishúzó (Spinario) részlet (fej)

rajzon.; – Passavant, J. D.: Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi. II. k. 1839. Leipzig, 592. o.: rámutat „Auf dem Blatte links befinden sich noch zwei flüchtige Skizzen nach der Bronzestatue des Dornausziehers im Capitol mit den Worten begleitet: „questo e longnudo dello greco, che ista in champidoglio”;

16 Bacchanália a dézsával B. 19. Hind V. 4. és Bacchanália a szilénnel, B. 20, Hind V. 3. metszeteket néha kapcsolatba hozták az elpusztult Cavarano és Goitói freskódíszítésekkel. Vö.: Belloncini, M–Caravaglia, H. i. m. 180. o.; Ha az elpusztult freskók témájukban megegyeztek is a Bacchanália metszetekkel, melyeket Mantegna 1463-ban készített tanítványaival, ezek a metszetek formakép-zésükben, ábrázolási formálásukban, előképek alapján, az alakok megfogalmazásában Rómában vagy Róma után közvetlenül készülhettek a római monumentális antik szobrok alapján.

17 Giovanni Antonio da Brescia „in monte cavallo” feliratú metszet. Hind, A. M. Early Italian Engraving. London. 1948. V. 19.

18 A Vulkan alak és a Kígyó ölé metszet szoros összefüggésére mutat rá Mezzetti katalógusában: Paccagnini, G. – Mezzetti, A.: Andrea Mantegna, Catalogo della mostra di Mantova. Venezia. 1961. Kat. 158 A Belvederi torzó előképi-problémájával sokat foglalkozott a kutatás, éppen azzal a kérdéssel, hogy a kimutathatóan 1445 óta ismeretes (Ciriaco d’Ancona leírásától kezdve) antik szobor a quattrocento művészeire nem hatott előképi ösztönző hatással. Rámutatnak, hogy annak ellenére például, hogy egy Rómában élő szobrász, Andrea Bregno tulajdonában volt harminc éven át (Annegritt Schmitt szerint, más kutatók szerint végig a Colonnák birtokában volt, míg VII. Kelemen a Vatikánba nem vitette) – annak munkásságában semmi nyoma nincs a hatásának. Mantegnánál ugyan megtaláljuk a nyomát az alak körvonalában, hajlásában, s bizonyos arányaiban, s azt, ami nem felelt meg formailag az ő felfogásának, azt más antik szobor után ábrázolta, annál is inkább, mivel a derékrész, a mellkas megmunkálásából a Belvederi torzónak is jó darabja hiányzott. Ezt ugyanúgy más antik előkép alapján egészítette ki, mint a lábakat, s ezzel együtt a derékrész még meglevő részét sem használta fel. Csak a kontúr-formálást, az alak mozgás-meghajlását.

Akármelyik feltevést fogadjuk is el, azt, amit Annegritt Schmitt kutatásai alapján felvet, a Prospettivo Milanese leírását ide vonatkoz-





25. Mantegna: Mars, Vénusz és Diana, rajz, London, részlet

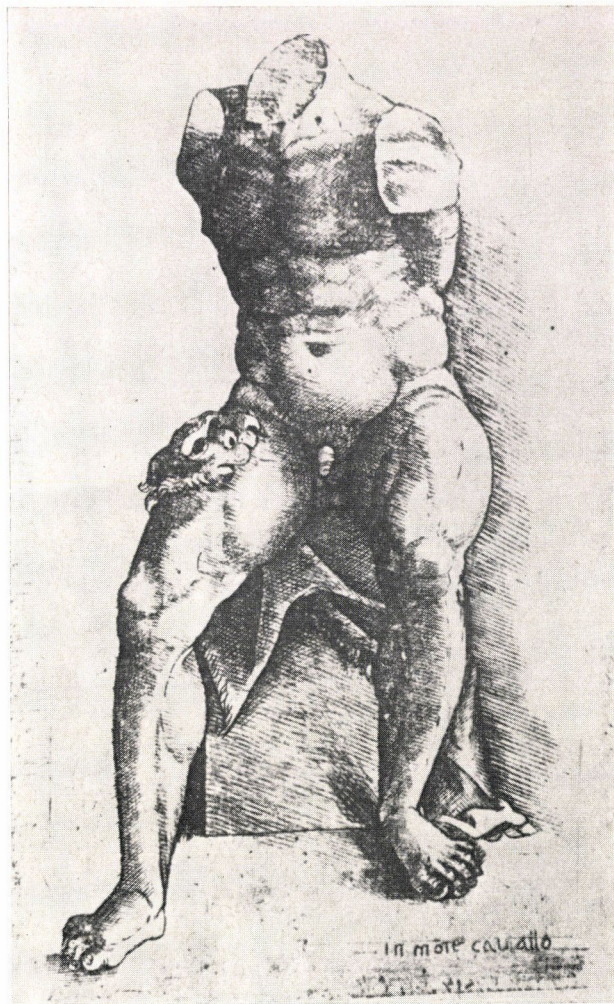


26. Mantegna: Parnasszus, részlet (Vulkán) Párizs





27. Belvederi torzó, Vatikán



28. G. A. da Brescia: „in monte Cavallo”, rézmetszet





29. Márványkéz, Róma Palazzo dei Conservatori



30. Camillus, Róma, Palazzo dei Conservatori





31. Mantegna: Táncoló műzsák, Parnasszusról részlet, Párizs



32. Mantegna: Táncoló műzsák, Parnasszusról részlet, Párizs



34. Tiziano: Hit diadala, fametszet

tatva — hogy Andrea Bregno házában volt a szobor, szépszámu antik gyűjteményében, akár azt, hogy a Colonnák palotájában — Mantegnának volt alkalma Rómában látnia. Bober szerint is még 1503-ban, amikor a Wolfegg vázlatkönyvben Amico Aspertini le-rajzolta (fol. 42) akkor a Colonnák házában volt (Bober, 12. o. és 19. jegyz.: The Belveder torso, fol 42 was still in a private house) (the Palazzo Colonna); — A lapnak a felirátát: „...gentiluomi romani...”. Bober a Colonnákkal, Annegritt Schmitt Andrea Breg-  
nóval azonosítja. A Wolfegg-vázlatkönyvet Bober 1500–1503-ra datálja. Akármelyik gyűjteményben volt, Mantegnának Rómában alkalma volt tanulmányozni a szobrot. A torzó képen való kiegészí-  
tésére Bober Amico Aspertini washingtoni Szent Sebestyén festmé-  
nyének festett reliefjével kapcsolatban mutat kiegészítési kísérletre.  
Vö.: Bober, 34. o.; A Belveder torzó történetére és kiegészítési  
problémáira vö.: Brummer, H. H.: The Statue Court in the Vatican  
Belveder. Stockholm. 1970. 143. o.

19 A. Schmitt 1970. 1130.

20 Észak-italiai rajzoló a XV. század 2. felében. Folyamisten és Dioscur, rajz. Degenhart — Schmitt 80. kép.

21 Hind V. 21., 21a. Mantegna: Táncoló műzsák. Hind rá-  
mutat a Mantegna táncoló műzsáknál „Les Danseuses Borghese”  
késő-görög márvány relief előképre (Louvre), amely a Wallace gyűj-  
temény reneszánsz bronzrelief táncolójának is előképül szolgált; —  
Mantegna táncoló műzsák fölemelt, könyökben meghajlított kartar-  
tása, a kecses kéztartás, az ujjak elrendezése teljesen megegyezik



33. Új-attikai relief: Táncolók, Párizs





35. Részlet az 1. képből

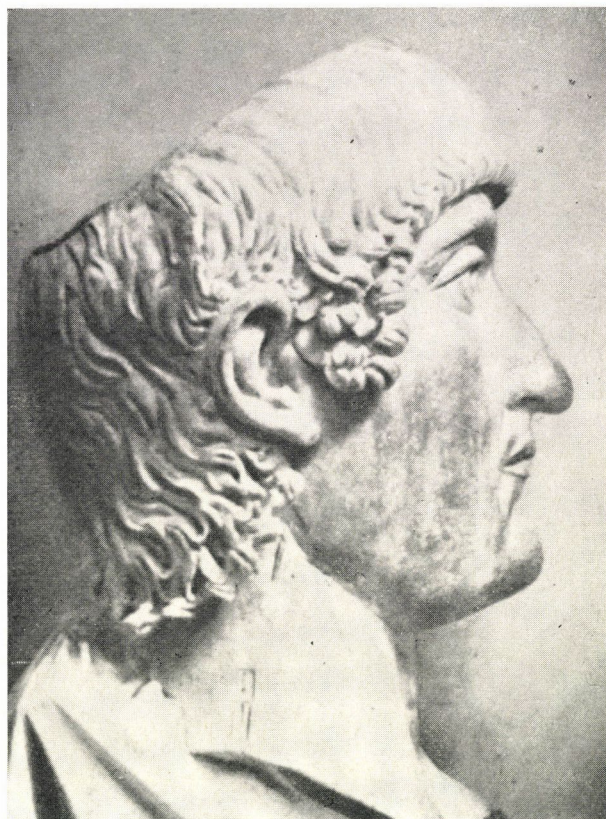






38. Mantegna: Sirbatétel, rézmetszet

← 36. Tiziano: Égi és földi szerelem, részlet, Róma, Villa Borghese



39. Constantinus kolosszális bronzportréja, Róma, Palazzo dei Conservatori

← 37. Venus Felix, Róma, Vatikán





40. Részlet a 3. képből

azonban a Camillusével, úgyszintén a ruhák ábrázolása, az arcformálás, a hajviselet némelyiknél.

22 Helbig II. 270. o.

23 Vasari—Milanesi III. Commentario alla Vita di Andrea Mantegna, 420. o.: Le Muse che danzano, manifestano disegno correttissimo in ogni parte, ed anche una eleganze di contori e di movenza, rarissima nel Mantegna. Che ignorasse l'autore di quelle graziose danzatrici, le terrebbe senza difficoltà, lavoro della seconda maniera di Raffaello."

24 Schlosser, Julius: Le letteratura artistica. Firenze—Wien (1956) 145, 149.

25 Panofsky, Titian 58. o. rámutat, hogy Tiziano a Hit diadala c. fametszet sorozatán az egyik szibilla alakjához Mantegna egyik táncoló műsáját ismételte meg a metszetről.

26 A lókoponyát felemelő tengeri isten hátán ülő Nereida antik szarkofágról származik tematikusan, megformálási módjában

azonban itt is kerek szobor alapján kellett hogy létrejöjjön, több különböző részletből összeállítva. A vatikáni Venus Felix az ábrázolás egyik alapja. Itt érdekes módon a közvetlenül a Mantegna Nereidájáról továbbzármazott alakok mutatnak közelebbi kapcsolatot az antik szoborral. Így összevetve Dürer Nagy Herkules metszetének nőalakját, az ő Amymoneját, Tiziano Égi és földi szerelem c. festményének ruhátlan nőalakját, Andromeda festményének Andromedáját, az egybevetések azt mutatják, hogy mindezek a mantegnai Nereida mellett a Venus Felix-szoborral is megegyeznek. Tiziano nőalakjánál antik szarkofág-Nereida alakra mutatott rá Panofsky: Titian, 167. o.; — Tiziano más műveiben kimutatott Mantegna-metszetalakok is megerősítik az összevetéseken alapuló feltételezésünket, hogy az antik szarkofágreliéf alkalmazása mellett döntő hatással volt a Mantegna-metszet Nereidája.

27 Pisanello rajza a folyamistenről Degenhart—Schmitt 79. kép.; Winner, W.: Zeichner sehen die Antike. Berlin, 1966. Kat. 5.

28 A Constantinus bronz kolosszusfej Mantegna műveiben való megjelenésére római korszaka előtt is találunk példát. A Polittico di San Luca (Milano, Brera), Szent János feje a Constantinus kolosszusfej profilnézetéhez kapcsolódik. A páduai Eremitaniban a két kolosszális fej Mantegnától és Pizzolótól, ez a két gigantikus fej önarckép is a Constantinus bronz kolosszusfej hatását mutatja, itt háromnegyed profilban van az ábrázolás. Itt is Donatello lehetett a hatáskövetítő, aki ekkor Páduában dolgozott.

29 Stuart Jones II. 249. Nr. 100.; — Helbig II. 1793.

30 Mantegna Jacopo Bellini vázlatkönyvéből ismerhette már a szoborcsoporthoz római útja előtt is. A kapitóliumi szoborcsoporthoz a reneszánsz heroikus portréábrázolások szimbolikájával kapcsolatban is megvolt a jelentősége, az állatábrázolásoknál az emberrel azonos lelkiállapot kifejezésében is, úgy körvonalával az emberi alak egy jellegzetes mozgás-mozdulatához is előképként szolgált. Vö.: Golubew, I. k. IX.; — Haberditzl, F. M.: Rubens und die Antike. Wiener Jahrbuch XXX 1911. 295.; Meller, P.: Heroic Portraits 63. o.; — Winner 21. o. Kat. 6.



41. Constantinus bronzportré (szemben), Róma





42. *Mantegna: Gigantikus őnarckép, Padua*



44. *Pizzolo: Gigantikus őnarckép, Padua*



LA PREFIGURAZIONE IN STATUE ANTICHE  
DELLE INCISIONI DEL MANTEGNA

Le incisioni del Mantegna avevano la loro influenza nell'arte rinascimentale degli anni 1500 come prefigurazione per l'opera della continuazione caratteristicamente forte dei motivi delle statue antiche. L'esame dei motivi incisioni del Mantegna portava alla conclusione che quelli dovevano nascere sulla base delle statue rotonde monumentali antiche di Roma: punti di vista e dettagli caratteristici i quali sono risultati dello studio diretto dell'artista. L'analogia della figura seduta sul tino del Baccanale (B. 19) con la testa dello Spinario, e poi l'analogia delle posizioni dei piedi, della collocazione della figura con il disegno della Diana, Venere e Marte del Mantegna e con la figura di Vulcano sulla tela del Parnaso pone il problema che nelle sue composizioni anche le singole figure vennero create sulla base dei diversi particolari di diverse statue. Per dare un esempio concreto: il ragazzo seduto sul tino il quale oltre lo Spinario, insieme alla figura di Marte e di Vulcano, naquero sulla dei particolari del Torso del Belvedere. Gli esempi si conducono alla conclusione che il completamento delle statue antiche fremmentarie utilizzate nel Rinascimento avvenne in generale sulla base dei particolari di un'altra statua antica e non arbitrariamente. Le figure delle Muse danzanti sul dipinto del Parnaso nei loro movimenti, nelle loro faccie, nei loro vestiti e nelle acconciature, nella loro plasticità si dimostrano una vera analogia con la statua di Camillo. Sull'incisione del I déi marini (B. 17) la prima figura di sinistra è la Nereide seduta di cui la prefigurazione è un rilievo di sarcofago antico e nella sua formazione risale alla scultura del Venere Felice del Vaticano. Sta seduta sul dorso di un deo marino il quale leva in alto un teschio di cavallo, le braccia aperte sue derivano dai movimenti dei Dioscuri di Monte Cavallo, il sistema del disegno muscolare invece dal dio fluviale Tiberis. La figura di sinistra dell'incisione I déi marini (B. 18) si collega alla raffigurazione del Dio fluviale (il quale all'ora si trovava sul Monte Cavallo, ora è sul Campidoglio, sulle scale del Palazzo dei Senatori), i due cavalli prendono la loro origine sempre dai cavalli



45. Részlet a 3. képből



46. Gyermekalléta szarkofág, részlet, Vatikáni Múzeum



47. Donatello (műhely). Táncoló angyalok, Prato, szószék





48. Bacchikus szarkofágrelief, London, British Museum



49. Részlet a 4. képből

di Monte Cavallo. Nettuno sul piedistallo in vista di dietro é il Dioscuro di Monte Cavallo. Oltre a questi si può dimostrare l'influenza anche della testa di bronzo di Constantino nelle incisioni del Mantegna.

Nelle opere del Mantegna, ma prima di tutto nelle sue incisioni si può riconoscere sicuramente l'influsso della Roma antica. Oltre ai rilievi dei sacrofaghi anche l'influsso delle sculture di Roma, le quali con la loro monumentalità, con i larghi gesti, con la loro plasticità, con i forti movimenti influenzavano la sua operosità, prima di tutto le sue incisioni, i quali dimostrano l'esempio dell'equilibrio, della monumentalità e della sobrietà.

Edit P. Balás



# GALEOTTO MARZIO ISMERETLEN KÉPMÁSA

(ADALÉK AZ OLASZ—MAGYAR HUMANIZMUS PORTRÉ-ICONOGRÁFIÁJÁHOZ)

A humanisták portréinak ikonográfiája a reneszánsz arcképművészet történetének egyik legkultiváltabb területe. A miniatúrafestéstől az olajfestményeken keresztül a freskópiktúráig és a síremlék-szobrászattól a mell-szobor-plasztikáig minden olyan műfajban, amelyben az egyéni képmás önállóan vagy nagyobb együttes keretében méltó helyéhez juthatott, impozáns seregszemlében vonul el előttünk az európai kultúra itáliai úttörőinek, költőknek, íróknak, tudósoknak változatos intellektuális típusokat ránk örökítő portré-galériája. Az autentikus arcképek mellett szép számmal akadnak hipotetikus azonosítások is, mert ez a kutatási terület sem maradhatott mentes, az individuális ember-ábrázolás óriási arányokban kibontakozó érvényesülése nyomán újra meg újra kísérő önkényes és feleltetlen képmás-identifikációktól. Mint minden más esetre, így a humanisták portréinak nagyobb komplexumok keretében fogantatott azonosítására is érvényes az általunk sokszor hangoztatott metodikai tézis: csupán akkor adhatunk hitelt egy-egy kétségtelenül egyénítő intenciójú arcmás valóban konkrét történeti személyiséggel való azonosításának, amikor az egész — mégoly komplex — művészeti alkotás rekonstruálható programja ennek a hipotézisnek éppen a programból következő konkrét alapot ad. Úgy véljük, hogy mi a jelen alkalmából is elegend teszünk ennek a magunk elé szabott igényes követelménynek.

A Korvin Mátyás király udvarában megforduló és ott maradandó működést kifejtő olasz humanisták ikonográfiáját a kutatási terület érdemes hazai művelője, Balogh Jolán állította össze és tette közzé a magyar reneszánsz udvari művészetét feltáró és nemcsak a magyar, hanem az európai reneszánszkutatás perspektívájának szempontjából is immár nélkülözhetetlen opuszának vonatkozó kapitulumban.<sup>[1]</sup> Feltűnnek itt az előljáróban említett műfajok szinte kivétel nélkül, élen a miniatúrák és a medáliák járnak, és szükség-szerűen többször felmerül a Museo Gioviano reprezentatív materiája, és annak a cinquecento második felében publikált fametszetes portrékkal díszített edíciója is.

Rátérve immár konkrét témánkra, Galeotto Marzio ikonográfiájára, illusztris auktorunk, Balogh Jolán előljáróban a nagy Mantegnának Janus Pannoniusról és Galeotto Marzióról festett hírneves kettős arcképét említi, melynek létezéséről magától Janustól értesülünk, és ennek a nyilván táblaképnek eltűntét méltán sirathatjuk. Majd ugyancsak mint elpusztultat említi a humanista szülővárosának, az umbriai Narni-nak városházát, Palazzo Comunale-ját díszítő cinquecento freskót is. Az előbbi portré egykorú, élet után készült volt, az utóbbi képmás — helyi hagyomány alapján — a közvetett hitelességre tarthatott igényt —, mindkettő immár a múlté, sajnálatosan egyetlen későbbi kópia sem őrizte meg őket napjainkra. Mint ugyancsak Balogh Jolán említi, a Paolo Giovinoceri püspök Comói-tó menti muzeális kollekciójának, ennek a maga nemében úttörő jelentőségű portré-galériának Galeotto-képmása az említett edíció fametszet-reprodukcióinak sorában sem szerepel.<sup>[2]</sup>

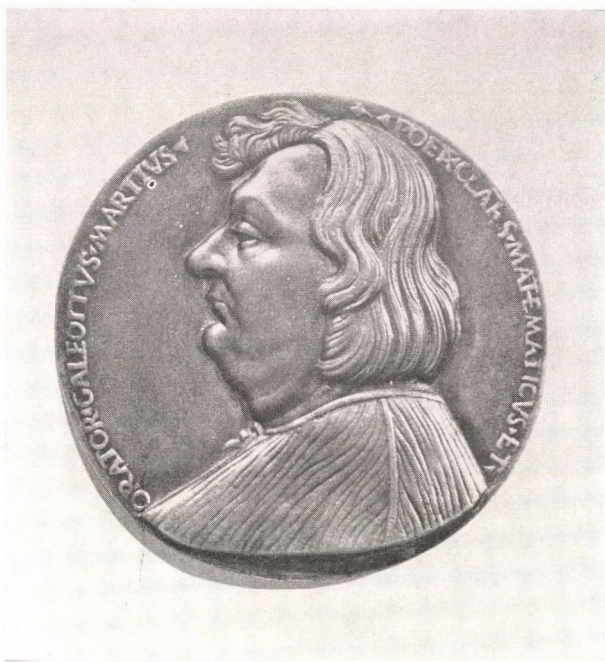
Fennmaradt ezek szerint mint Galeotto autentikusnak tartható arcmása csupán az a két érem, amelyeket szorgalmasan reprodukált folyton-folyvást a Galeottóval foglalkozó történeti, irodalom- és művészettörténeti publikációk hosszú sora, ezekben az éremképekben él a kultúrhistoriai köztudatban Mátyás királyunk kedvelt cortegianója, tisztelt bibliotecarius, a magyar uralkodó bölcs és szellemes megnyilatkozásait anekdotikus formában megörökítő forrásértékű mű érdemes auktora.

Mint a magyar és hazai vonatkozású régi érem-művészet numizmatikus specialistája, Huszár Lajos a reneszánsz periódus budai és pesti emlékérméit tárgyalva megállapította, egyik Galeotto-medália sem attribálható megnyugtató módon egyetlen egykorú késői quattrocento éremművésznek sem.<sup>[3]</sup>

Véleményünk szerint is mindenesetre két különböző nivójú mesternek két különböző kvalitású művével állunk szemben — a nagyobb érem (1. kép) kétségtelenül kiválóbb alkotás, mint a kisebb, (3. kép.) mind a tondó-kompozíció szépsége, mind a portré-figuráció jellegzetessége szempontjából.

Ez vonatkozik egyben a hátlapok plasztikus megformálására is, mert míg a nagy érem a pisanellói örökség méltó értékesítéséről tesz tanúságot a könyvespolc szellemes és hatásos prezentálásával (2. kép), addig a kis érem csupán halvány visszfényt tükrözi a mintaképnek (4. kép). A feliratok egyezése a két érem keletkezésének közvetlen kapcsolatát ékesszólóan dokumentálja, azonban a nagy érem prioritása a kis éremmel szemben mindenképpen kétségtelen — a babérkoszorú motívumának hozzáadása ellenére is. Valaha Bode még a bolognai körbe utalta mindkét érmet, Hill már egy iskolához vagy mesterhez sem kötötte őket, és Huszár sem hatolt bele az attribúciós probléma mélységeibe. A medáliák közös inskripciójának a platonista kultusszal kapcsolatos problémáját Meller Péter, a reneszánsz ikonológia specialistája tisztázta,<sup>[4]</sup> azonban hazai kutatóinknak éppen a medália magyar vonatkozásai miatt érdemes lenne a stilisztikai problematikával, így a mesterkérdéssel is, hathatósabban foglalkozni. Egy tény kétségtelen, kevés humanistáról maradtak ránk ilyen mélyértelmű érem-arcképek. Galeotto Marzio emberi egyéniségéről, életművéről és életpályájáról nincs itt helyünk részletes ismertetésbe bocsátkozni, az itáliai magyar humanizmus kutatói, élükön Horváth Jánossal és Kardos Tiborral megtették a magukét, nemcsak a filológiai akribia, hanem az egyéniség pszichológiai-karakterológiai értékelése szempontjából is.<sup>[5]</sup> Galeotto sokfelé járt és sok minden érdekelt, polihisztor volt a javából és igazi életművész is lett volna, ha kalandos sorsa nyugtot hagyott volna a békésebb élet áhított élvezetére. Aminket most fizikai mivolta, arca és alakja érdekel, és ebből a szempontból jelentős számunkra egy egykorú forrás konkrét esetről értesítő híradása. Amikor egy a Platon—Aristoteles-vita eszme körébe vágó műve az eretnesség hírébe hozta, és a velencei signoria a helyi inkvizíció kezére adta, a Piazza di San Marcón pellengerre állították és a látványosságra egybeseregleg köznép ekképpen gúnyolta: „Oh che porco grasso” — ó micsoda kövér disznó! Hősiünk válaszában — „Jobb kövér disz-





1. Quattrocento-végi itáliai érem-művész: Galeotto Marzio emlékérmé — előlap



2. Quattrocento-végi itáliai érem-művész: Galeotto Marzio emlékérmé — hátlap

nónak lenni, mint nyápic kecskének" — fontosabb számunkra Galeotto szembeszőkön korpulens testi mivoltának ez az irodalmi tanúságtétele, amely teljességgel egybehangzik a nagy medália pufók-tokás arculatának művészeti dokumentumával. Ez utóbbin jellegzetes még a profil-portré hullámosan göndörödő hajzata is, ez semmiképpen sem szokványos hajviselet és mindenképpen a képmás egyénítő vonásai közé tartozik.

A kinos velencei eset után a spanyolországi, angliai, magyarországi intermezzók között ingázó tipikusan vándor humanista újból a korvini udvarba tért vissza, miután éppen egy magyar főpap, ifjabb Vitéz János közbenjárására a pápa felmentette az eretnokség vádjától. Vitéz valaha Galeottónak bolognai tanítványa és lakótársa volt és miután elültek nagybátyja, az öregebb Vitéz János politikai fátumának baljós következményei, hamarosan Mátyás király favorizált egyházfőinek sorába került: előbb nagyváradi, majd szerémi és veszprémi püspök lett, és végre a meghódított Bécs püspöki adminisztrátorának tisztségét töltötte be. Mint a korvini udvar diplomatája több külföldi, francia-, olaszországi delegációt vezetett, és hosszasan tartózkodott követként Rómában a pápai kúriában. A Jagello-korszakban ő volt a Celtis Konrád szervezte híres Dunai Tudós Társaság protokolláris elnöke is. Művészeti mecénásságának azonban csu-



3. Quattrocento-végi itáliai érem-művész: Galeotto Marzio emlékérmé — előlap



4. Quattrocento-végi itáliai érem-művész: Galeotto Marzio emlékérmé — hátlap

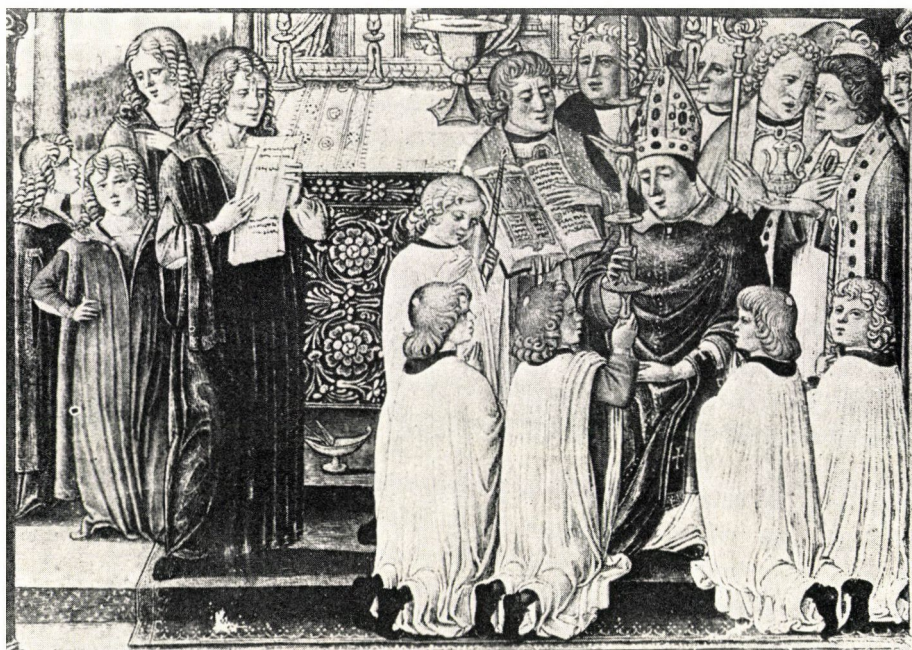




5. Giovanni Pietro da Birago: ifjabb Vitéz János vatikáni pontifikálójának „ostiariusus” — miniatúrája

pán egyetlen emléke maradt fenn, a Biblioteca Vaticana hírneves pontificale-kodexe — Codex Ottobonianus 501. —, melyről a magyarországi és hazai vonatkozású miniatúra-piktúra úttörő kutatója, Hoffmann Edith már jó félszázaddal ezelőtt azt írta, hogy „a magyar megrendelők számára készült kéziratok között nincs egyetlen sem, melynek oly óriási külföldi irodalma volna”. [6] Ez a hatalmas irodalom, mely azóta is nőttön-nőtt, mindenekelőtt a pompás kódex valóban monumentális hatású miniatúráinak mesterkérdésével foglalkozott, a kiváló művész személyének meghatározására törekedett. [7]

Nem ide tartozik ennek az attribúciós problémának változatos vitákon keresztül tisztázott ismertetése, csupán az immár kétségtelen végeredményt kell közölnünk: a festő nem más, mint Giovanni Pietro da Birago milánói miniátor, akit régebben — amíg jó húsz esztendeje egy nevével jelzett miniatúra révén végre személy szerint is meghatározhatták, — legnevezetesebb műve, Bona di Savoia Libro d'Ore-jának mestereként emlegettek, és így nevezték a stíluskritikai alapon hozzá kapcsolt miniatúrák festőjét is. Napjainkban is kérdéses még, hogy a mecénás és a miniátor mikor, hol és hogyan találkozhattak, kettőjük itineráriuma nehezen adhat választ a problémá-



6. Giovanni Pietro da Birago: ifjabb Vitéz János vatikáni pontifikálójának „acolitatus” — miniatúrája





7. Giovanni Pietro da Birago: ifjabb Vitéz János vatikáni pontifikálójának a püspökszentelést ábrázoló kódex-pagínája

ra, azonban még az a megkockáztatott feltevés sem tűnik lehetetlennek, hogy éppen Budán kerülhettek össze. A kódex egy bejegyzése 1489-es évszámú, a további püspöki funkciókat ábrázoló tervezett és el nem készült királykoronázás képének elmaradása, mely a szöveg szerint Mátyás koronázását örökölte volna meg, a király 1490-ben bekövetkezett halála előtti készülésre utal. Mindenesetre sem a scriptor, sem a miniátor nem fejezte be munkáját, azonban a gótikus írás és reneszánsz festés ellenére harmonikus egységet képező kódex mindenképpen egy helyen, egy időben és egy műhelyben kellett hogy készüljön, a quattrocento nyolcvanas éveinek végén.

A pontifikálójának a püspöki funkciókat sorra-rendre ábrázoló miniatúráin a ceremóniák központi személyiségeként szereplő főpap pontosan ismétlődő arcúata magától értetődően a megrendelő, az ifjabb Vitéz János karakterisztikus variánsokban megjelenő képmása. Környezetében az asszisztencia tipikus figurái között azonban több más ugyancsak individuális portré igényével jelentkező arcmás is előfordul. Ezek természetesen mindig az ülő püspök közelében álló alakok közül kerülnek ki, nem működnek közre tevételesen a szertartásban és nem is határozottan egyházi személyiségek. Így tűnik fel például az ajtónálló — ostiarius — kisebb rendjének feladását ábrázoló képen hátul jobbra egy széles ábrázatú szigorú-konok kifejezésű fej (5. kép), és a „gyertyatartók” — acolitus — ugyancsak kisebb rendjének feladását ábrázoló képen hasonló helyen a püspök két oldalán egy-egy ilyen jellegzetesen egyénítő tendenciával megörökített arc is, egyik dús hajzatú, másik tarfejű kopasz (6. kép). Az összehasonlító ikonográfiai kutatás nyilván hivatott lenne kinyomozni,



8. Giovanni Pietro da Birago: ifjabb Vitéz János vatikáni pontifikálójának a püspökszentelést ábrázoló miniatúrája



9. Részlet az előbbi miniatúrából, Galeotto Marzio eddig ismeretlen portréjával



hogyan az ifjabb Vitéz János egyházi és világi környezetének tagjai közül kiknek az arcmai maradtak ránk ezekben és a többi miniatűrök hasonló jellegű fejeiben — kézenfekvő, hogy a humanisták ikonográfiája ez úton is gazdagodhatna.

Minket azonban ezúttal a liturgikus szempontból legjelentősebb miniatúra, a püspökszentelés képe érdekelt (7. kép). A triptikon-oltár előtt trónoló főpaptól jobbra, az egyik asszisztáló püspök és a felszentelendő püspök kandidátus mögötti mozgalmas csoport tipikus figurái között az egész kódex összes miniatúráinak talán legindividuálisabb és egyben legkarakterisztikusabb arcúlatú portréja jelenik meg (8. kép). Középen elválasztott, hullámosan göndörödő fürtű hajzata, pufók ábrázata, nagy orra és kis szemei, dúsan domborodó tokája, az aktuális szituációhoz illő lelkes mimikája ellenére is piknikus jellege, minden portré-ikonográfiában iskolázott szem számára azon nyomban a nagyobbik és szebbik Galeotto-érem képmását idézik fel (9. kép). Kétségtelen, hogy Birago miniatúrája Galeottót örököltette meg, még intímebben, mint a monumentális medália ismeretlen mestere. Az ábrázolt személyiség jelentősen kiemelt mozdulata, a szívére helyezett jobbkez odaadó ragaszkodást kifejező gesztusa nem más, mint a hűséges familiárisé, azé a Galeottóé, akit kalandos pályája során oly sok szál fűzött patrónusához, az ifjabb Vitéz Jánoshoz. Kettőjük viszonya valóban alkalmat adott az efféle programmatikus érvényű ábrázolásra. Amikor az ifjabb

Vitéz János nagybátyja miatt Mátyás királynál a kegyvesztettek sorában szerepelt, akkor éppen Galeotto egyengette budai tartózkodása folyamán a száműzött régi jó barát hazatérésének útját, és amikor Galeotto Marzio az eretnekségi vád miatt a pápai ítélőszék elé került, akkor éppen Vitéz közbenjárása hozta meg számára a felmentést és javainak birtokába való visszahelyezését. Következésképpen, ha a szóbanforgó miniatúra szépséges harmóniájú quattrocento-végi kompozíciójában feltűnik Galeotto figurája, úgy ennek a jelenlétnek mindenképpen megvan a maga sajátos program-szerűséből következő jogosult indokoltsága. A miniatúra-portré valóban intim emberi közelségbe hozza a monumentális medália-profil humanistáját, és közvetlen kontaktust teremt számunkra azzal az auktorral, aki oly lényeges humánus vonatkozásokat tárt fel opuszában a szellemes és bölcs Mátyás király személyiségének még oly anekdotikus formában is történeti hitelességű mivoltáról.

Galeotto Marzio eddig ismeretlen hiteles képmásának identifikációjával és publikálásával, úgy véljük, nemcsak a mind az olasz, mind a magyar reneszánsz szempontjából jelentős személyiség testi-lelki mivoltának ismeretét, hanem az egyetemes humanista-ikonográfia nemzetközileg kultivált területét is sikerült egy jelentős adalékkal teljesebbé tennünk.

Vayer Lajos

#### J E G Y Z E T E K

1 Balogh J.: A művészet Mátyás király udvarában. Budapest, 1966. I. k. 722. skk. I. és 733. l.

2 Balogh i. m. 723–24. l.

3 Huszár, L.: A budai és pesti vonatkozású reneszánsz emlékek. Budapest Régiségei, XX. k. Budapest, 1963. 452. l.

4 Meller, P.: Mercurius és Hercules találkozása Galeotto emlékérmén. Antik Tanulmányok — Studia Antiqua, II. k. Budapest, 1955. 170. skk. I.

5 Vö.: Horváth, J.: Az irodalmi műveltség megoszlása — Magyar humanizmus. Budapest, 1935. és Kardos T.: A magyarországi humanizmus kora. Budapest, 1955. passim.

6 Hoffmann, E.: Régi magyar bibliofilmek. Budapest, 1929. 135. skk. I.

7 Balogh, J. i. m. 541. skk. I. az itteni bibliographie raisonnée-ből mint a leghozzáférhetőbb miniatűrreprodukciókat tartalmazó publikációra Fraknoi, V. — Stornajuolo, C.: Ifj. Vitéz János Pontificaléja. Róma, 1903-ra utalunk. Egyébként az utolsó tíz esztendőben — Balogh összeállítására óta — érdemleges újabb kutatási eredmények a kódexszel kapcsolatban nem láttak napvilágot — ezt a bibliográfiai áttekintést Kalmár Lajosnak köszönöm.



Késő-gótikus művészetünk egyik legnagyobb hatású műhelye Selmechányán működött a XV. század végén, a XVI. század elején. E műhelynek nemcsak a festő, MS-mester volt tagja, hanem számos kő- és fadaragó. Alkotásaik hatása a Felvidéken széles körben kimutatható az iparművészet különböző ágaiban, így kerámián is. Ezt próbáljuk bizonyítani az alábbiakban. Előbb azonban a műhely működésének körülményeit, s benne MS alakját ismertetjük főleg levéltári források segítségével.

Késő-gótikus festészetünk egyik legnagyobb alakjának, csak szignatúrából ismert MS-mesternek kilétét, művészetének eredőit mindmáig nem vagy csak alig ismeri művészettörténeti irodalmunk. A nagy és egyre nagyobbban tűnő mester fennmaradt hat táblaképe szinte előzmények és követők nélkül ízelődik művészettörténetünk egészébe. Csak sejtjük, és erőtlen analógiák alapján következtetjük, hogy művészete a Felvidék késő-gótikus hagyományaiban gyökerezik.

Táblaképeinek előkerülése óta hatalmas irodalom keletkezett személyének kiléte és művészete körül. Az MS-szignatúrából bőséges lehetőség nyílt a különböző attribúciókra. Martin Schongauertól Martin Sasingeren, Magister Sebastianus vagy Maler Sebastianon át Sallay Márton, vagy Mester Severinus esetleges azonosításáig számos hipotézis, kombináció keletkezett. Mindezek ellenére az MS-probléma máig sem jutott nyugvópont-ra. Zolnay László egyik közelmúltban írt cikkében[1] újabb oldalról veti fel MS-mester kilétének kérdését és kísérli meg képeinek létrejöttét, keletkezésük körülményeit a donátor oldaláról megközelíteni. Zolnay igazolást vagy cáfolatot kérő munkahipotézise az MS-mester két tábláján, a Kálvárián és az Olajfák hegyén feltűnő egy-egy kopjas zászlón látható emblémából indul ki. A két táblaképen is ábrázolt ökréfejes lobogók már Divald figyelmét is felkeltették, aki ezek alapján — miután azonban a mészárosceh jelvényeit látta — feltételezte, hogy a képek eredeti helyét, a selmechányai Szent Katalin-templom főoltárát a mészárosceh emeltette. Ezt az álláspontot a magyar művészettörténet évtizedeken át magáévá tette, hiszen ismeretes, hogy a mészároscehek címerein és behívótábláin (lásd az 1507-es miskolciti) még a XVIII—XIX. században is látható enyhén ívelt vagy csavart szarvú ökréfej, a holdsarló, sőt, esetenként a hatágú csillag is. Zolnay szerint éppen a holdsarló jelenléte mutatja, hogy az emblémának már semmi köze sincs a mészárosceh jelvényeihez, hanem a Balassa család címerét kell látnunk benne. Kétségtelen, hogy az MS-táblákon lévő embléma az állatfejet és a holdsarlót illetően rendkívüli módon hasonlít a Balassa család címerére, de ugyanakkor különbözik is attól. A kopja-emblémáról hiányzik ugyanis Balassa-címeren — még a módosítások utáni változatokon is — meglevő ökréfej feletti hatágú csillag. Ha még Zolnay címerazonosítása nyomán nem is merülnének fel kételyek, akkor sem jutnánk közelebb az MS-képek donátor-kérdéséhez, ugyanis a táblákon lévő ábrázolások sajátosságai kétséggé teszik azt is, hogy a kopja-emblémák a donátorra utalnak-e egyáltalán, avagy a mester az ábrázolt biblikus események aktualizálásához vette igénybe ezeket.

Ugyanis az ökr-, illetve kosfejés lobogót tartó katonák szerepe — s erre már Divald Kornél 1911-ben felfigyelt — mindkét képen pejoratív, így már pusztán ennél fogva sem tekinthetők a donátor emblémáinak. Ellenkezőleg, ha az emblémák mégis összefüggnek valamiképpen a donátorral, úgy ezek hordozója, illetve az ezekkel triumpháló alig lehet más, mint a donátor ellenfele. Noha a szaktudomány szintén kizárta a mészárosokat a táblák donátoraként, ezt tőlünk eltérően tette. Első sorban azt állították, hogy Selmechányán, a táblák keletkezésekor, 1506 körül még nem volt mészárosceh, így nem lehetett emblémája sem. Ez azonban nem igaz, mert a selmechányai mészárosceh működéséről már 1481-től vannak adataink, sőt az 1487-es szabályzatuk szerint nemcsak ökröt és sertést vágtak, hanem juhot is. Ez az adat azért is figyelemre méltó, mert mint Bökönyi Sándor hozzászólásából köztudott, az emblémán látható állatfej — csavart szarvak alapján — nem ökr-, hanem kosfejnek tekinthető.[2] Ebből azonban nem valószínű az a felfogás, hogy az ábrázolás vallási attribútum,



1. Selmechány. Katalin-templom





2. Krisztus a kereszten

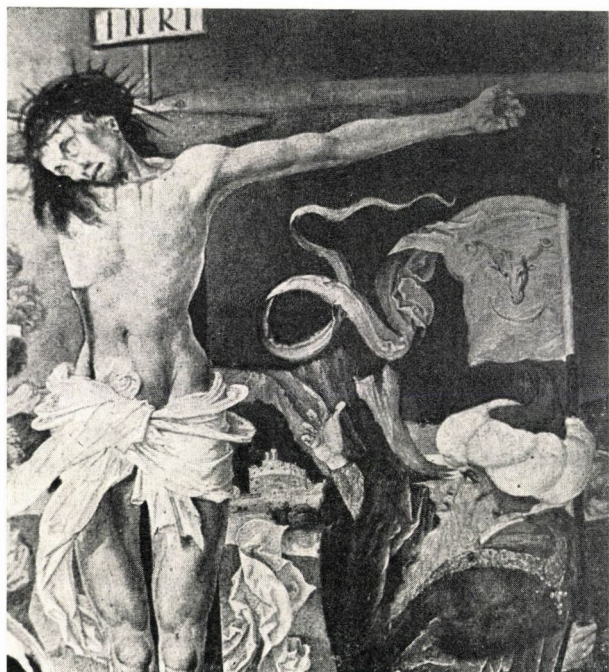
mert ismereteink szerint azok a mészárosok, akik juhot is vágtak, nem ökör-, hanem juhfejet használtak címerül (pl. Debrecen).

Sajnos, a táblák felbukkanásának körülményei sem eléggé ismertek. Mint köztudott a Visitatio-tábla Kolpachról, illetve közvetlenül Selmechányáról került 1902-ben a Szépművészeti Múzeumba. A négy Passio-tábláról azonban csak annyi bizonyos, hogy a Selmechánya melletti Hontszent Antal templomából kerültek az esztergomi primási képtárba. A bekerülés körülményei és pontos évszáma mindmáig ismeretlen. Radocsay és a középkori magyar táblaképek más katalogizálói szerint a táblák 1891 előtt kerültek az esztergomi Simor-gyűjteménybe. Ugyanis ekkor jelent meg Maszlaghy Ferenc az esztergomi hercegrímási képtárban lévő művek katalógusának II. javított és bővített kiadása, [3] melynek 534–537 tételei alatt már az MS-képekre ismerhetünk. Erről azonban csak arra következtethetünk, hogy — képeknek 1891 előtt kellett a múzeumba kerülniök. A Simor-képtár első jegyzéke 1876-ban jelent meg. Ebben azonban az MS-táblák még nem szerepelnek. Ezt egyébként a második, 1891. évi kiadás előszava is elárulja. „... a képtár első osztályozása alkalmával csak 333 darabbal bírt, azért ezen számig a festmények amennyire lehetett a kor, nemzetiség és iskolák szerint következnek egymás után. Ezen számon túl azonban, minthogy azok már újabb szerzemények, sem korra, sem az iskolákra és mesterekre nem lehetett tekintettel lenni és éppen ezen okból azok folyószámai úgy következnek, amint azok vásárolva és lettárba bevezetve lettek.” [4] Miután az MS-



3. Krisztus a kereszten. Részlet

táblákat az 1891-es, második kiadás 534-től 537-ig terjedő tételei tartalmazzák, már pusztán a számokból is nyilvánvaló, hogy az összesen 564 tételt magában foglaló képtár e tábláit az 1880-as évek közepén szerezte Simor primás. Zádory Jánosnak az Új Magyar Sion 1885. évi évfolyamában közzétett három folytatásos ismertetésében még nincs nyoma a tábláknak. Bár az ismertetésben csak egyes kiemelkedő alkotásokkal találkozhatunk — s nem valószínű, hogy az MS-táblákat Zádory ilyeneknek minősítette —, abból a kitételéből, hogy a képek száma a négy százat is meghaladja, arra következtethetünk, hogy az ötszázat is meghaladja, arra következtethetünk, hogy az ötszáz is felüli sorszámot viselő



4. Krisztus a kereszten. Részlet



MS-táblák csak ezután kerülhettek a primási gyűjteménybe. Dr. Körössy László Esztergom c. népszerű monográfiájában még szintén nem szerepelnek az MS-táblák, bár — mint a szerző megállapítja, a gyűjtemény képeinek száma „most már ötszázon fölül” van. A monográfia kiadási éveként ugyan 1887 szerepel, de az Esztergomi Közlöny 1886. december 5-i száma már hirt ad megjelenéséről. Ha tehát a kézirat elkészültekor — 1886 elején, vagy nyarán — még nem is volt a múzeum birtokában a négy MS-kép, a jegyzék tételeinek emelkedő tendenciájából valószínű, hogy nemsokkal e híradás után sikerült megszerezniük. Az Esztergomi Közlöny [5] és az Esztergom és Vidéke 1888. december 23-án tudósítják olvasóikat arról, hogy a hercegprimási képtár Cranach Madonna-képével gyarapodott. E kép a Maszlaghy-féle, 1891-es jegyzékben 547-es tételszámmal szerepel. Figyelembe véve, hogy az MS-képek 534-től 537-ig szerepelnek a Maszlaghy-féle jegyzékben, teljesen nyilvánvaló, hogy bekerülésüket jóval 1888 elé kell tennünk. Közlebb kerülünk az MS-képek bekerülésének időpontjához, ha az 537-es, utolsó MS-kép és az említett Cranach-kép között található képek bekerülésének idejét kutatjuk. A MS-képek után sorrendben a hatodik képet, az 543-as számút — melyet Liezen-Mayer Sándor készített és Szt. Család a címe — 1887 júliusában szerezte a képtár. A bekerülésről az Esztergom és Vidéke 1887. július 21-i száma értesít. Ily módon az MS-táblák bekerülésének idejét 1886 és 1887 nyara közé tesszük. Az Esztergom és Vidéke 1886. január 14-i száma tovább pontosítja a képek bekerülésének alsó idejét. E szerint a képtár legújabbban Liezen-Mayer Sándor egy gyönyörű képével gyarapodott. A híradásból ugyan nem derül ki, hogy melyik kép került ekkoriban Esztergomba, a Maszlaghy-jegyzék szerint csak az 521-es sorszámúra gondolhatunk. Ily módon az MS-táblák bekerülésének idejét jóval 1886. január 14-e és 1887. július 21-e közé helyezhetjük.

A táblák megszerzésénél különösen két momentum figyelemre méltó. Az egyik: Ipolyi Arnold átköltöztetése Barsszentkeresztről — a besztercebányai püspöki rezidenciából — Nagyváradra, az itteni püspökségre. A másik figyelemre méltó esemény Bende Imre 1887. április 24-i püspökké szentelése. A hatalmas gyűjteményt Czobor Béla csomagoltatta és költöztette. Mint Czobor Simor János primáshoz intézett leveleiből kitűnik, a hatalmas anyag költöztetésekor is kerülhettek az MS-táblák Esztergomba.[6] Ez esetben fel kellene tételeznünk, hogy az MS-táblák, mielőtt még Esztergomba kerültek volna, Ipolyi Arnold tulajdonai voltak. Ipolyi sokat foglalkozott a felvidéki templomok szárnyasoltárainak kérdéseivel. Ha ismerte volna az MS-táblákat, bizonyára írt volna róluk könyvében. Ipolyi könyvében azonban egy szó sem található a hontszentantali táblákról, ahol ezeket az ő idejében tárolták.

Bende Imre kinevezése és fungálása a táblák Esztergomba kerülésekor, már figyelemreméltóbb esemény. Bende Imre — mint ajándékozó — nevével sokszor találkozhatunk az Iparművészeti Múzeum régi leltárkönyveiben és iratai között, amiből arra is gondolhatunk, hogy a régi történeti és művészeti emlékeknek ugyanolyan lelkes és bőkezű gyűjtője volt, mint nagy elődje, az ugyancsak besztercebányai püspök, Ipolyi Arnold. Ezt a feltételezést látszólag az is támogatja, hogy Bende Imre püspök 1898-tól az Iparművészeti Társulat tagjai között is szerepel, sőt 1890-től 1911. március 26-án bekövetkezett haláláig a Műbarátok körének is tagja volt. A korabeli leveleket olvasva azonban hamarosan kiderül, hogy társulati és köri tagsága pusztán névleges, nem gyűjtői, hanem egyházkormányzati tevékenységével párosul. Ma már tudjuk, hogy Bende Imre nem folytatta Ipolyi Arnold gyűjtőtevékenységét, ellenkezőleg, az egyházmegyéje területén felbukkanó régi iparművészeti alkotásokat minden esetben készségesen átengedte az érdekelt múzeumoknak.[7] Érdekes, hogy Bende Imre neve mindeddig nem került szóba az MS-táblák Esztergomba kerülésénél, pedig — mint a bekerülés idejéből kitűnik — az a legvalószínűbb, hogy tőle kerültek a táblák Simor primáshoz Esztergomba.

\* \* \*



5. Vízitáció

A hat ismert MS-tábla közül egy — a Jézus születése című — mindmáig a hontszentantali templomban van, 5 pedig Magyarországon. Egyik, a Vízitáció, Kolpachról, a négy passiókép pedig Hontszentantaltól került az esztergomi Keresztény Múzeumba. A hat kép stílárís összetartozását sohasem vitatták, ikonográfiailag azonban két csoportba sorolták. A Jézus születése és a Vízitáció a Mária élete-sorozat tartozéka, a többi négy pedig a Passio-sorozat része. E csoportosítást a táblák eltérő méreteivel is bizonyították. Divald volt az első, aki hangoztatta, [8] hogy a képek — melyeknek festőjét ekkoriban hontszentantali mesternek nevezte — valószínűleg egy selmecbányai szárnyasoltár maradványai, melyet a város elajándékozott az említett szomszédos falvak szerényebb templomainak.[9] Ez — Divald szerint[10] — a várbeli Nagyboldogasszony-templomban álló nyolc oltár egyike volt. Ugyanis — írja — „ezeket az oltárokat már 1541-ben a vártemplom szoldostanyává való átépítéskor szedték széjjel s tették el valami raktárba. A szentantaliak is minden valószínűség szerint ezekből az oltárokból válogatták ki a megfelelőket, melyeket a XVI. század végén épült templomukban állították föl. „Innen szállították át az 1789-ben emelt új, díszes templomukba. Egy évvel később, a Vízitáció-val kapcsolatban úgy vélekedik viszont, hogy a XVIII. században a gyakori oltárclerék következtében osztották szét a selmeciek a szárnyasoltár festményeit a szomszédos községek templomai között.[11] Így került Krisztus születésének festménye Szentantaltalra, két másik, szent nőket ábrázoló, hasonló stílusú festmény Illés templomába, s innen a turócszentmártoni múzeumba, a Szépművészeti Múzeum híressé vált festménye a tópataki templomba . . .” Divald szerint, tehát míg a táblák egy része, az ún. Passio-jeleneteket ábrázolók már a XVI. században elkerültek Selmecről, a Mária élete-képek csak a XVIII. században szóródtak széjjel. Ez annak tulajdonítható — már ekkor ismert volt —, hogy míg az óvári Nagybol-

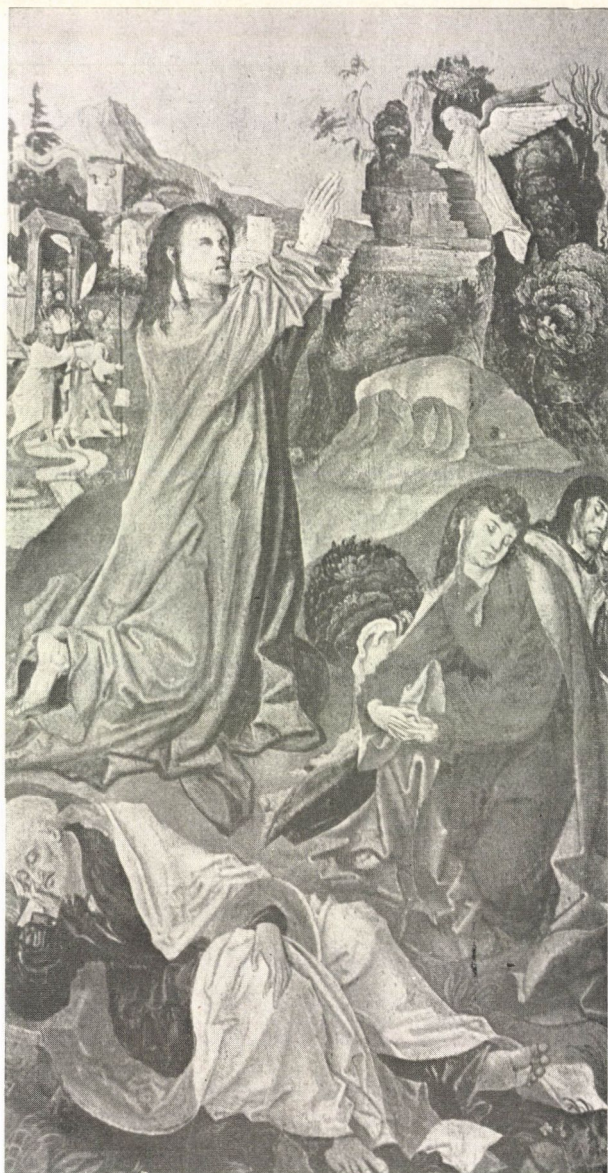


dogasszony-templom oltárait már a XVI. század elején szétszedték, „a többi templom oltárait a templomok átépítéskor selejtezhették ki s az ellenreformáció harcosai a jezsuiták lévén; ezek az omnia sunt nova jelszavuknak megfelelően alighanem a változatlan állapotban ránk maradt Szt. Katalin-templom korhadó szárnyasoltárát is eltávolították s a ma is meglevő barokk-stílusú oltárokkal pótolták.” [12]

Ez az álláspont azon alapult, hogy a táblák nem egy, hanem két oltár tartozékai. Azonban pusztán ennek alapján nem lehet feltételezni, hogy a táblák egy része már a XVI. században szétbontott oltárból származik, néhány csak a XVIII. században szóródott szét. E vélemény kialakításánál annak is szerepe lehetett, hogy a táblák egyike, a Vízitáció című egy olyan templomból került elő (Kolpach), mely mint plébánia csak 1810-től szerepel, de mint káplánság sem régebb 1787-nél. [13] Úgy az ennek padlásán talált, ún. Vízitáció c. tábla ab ovo nem kerülhetett oda előbb a XVIII. század utolsó, illetve a XIX. század első évtizedénél. Annak a véleménynek a kialakításában, mely szerint a táblák két különböző korban — a XVI. és a XVIII. században — kerültek el Selmec templomaihoz, nyilvánvalóan az is közrejátszott, hogy már Severini, Rupp, Kachelmann és Breznyik is megírták: az óvári templom belsőségét már a XVI. század elején lebontották, valamint a Szt. Katalin-templom 1727. évi oltárseréje Korabinszky és Vályi publikációjából [14] a XVIII. század végétől ismert. Ily módon tehát Divald feltevése a maga nemében logikus és történelmi volt, más kérdés azonban, hogy ez ma már így tarthatatlan és aligha szolgálhat kiindulópontul a modern kutatásokhoz.



6. Keresztvitel



7. Jézus az Olajfák hegyén

Divald gondolatát Genthon is magáévá tette. Nem törődve azonban a táblák tematikai kettősségével, úgy vélekedett, hogy az MS-táblákat tartalmazó oltár csakis a selmecbányai Szt. Katalin-templomban állhatott, ami szerinte nemcsak a képek szokatlan magas kvalitásával magyarázható, hanem azzal is, hogy a Katalin-templomban talált, s ekkor a főoltáron lévő Szt. Borbála-, Szt. Katalin- és Szűz Mária-szobrok olyan színvonalú képek mellett állhattak, mint MS táblái. [15] Genthon még azt is feltételezte, hogy e szobrok alkotójában a táblák festőjét kell látnunk. Genthon azonban nem foglalkozott a proveniencia szempontjából fontos történeti adatok elemzésével, ezért csak feltételezte, hogy a szobrok a főoltár tartozékai voltak. Egyébként Genthon azon érvei között, miszerint az MS-táblák a selmecbányai Katalin-templom főoltárát díszíthették egykor, első helyen szerepel azok mérete. Ugyanis, a több mint másfél méter magas táblaképek egymásra helyezve közel 3 méternyi magassággal magas belsőterű, előkelő templomra utalnak, mint amilyen a selmecbányai Katalin-templom volt. Genthon nem mondja ki ugyan — pusztán érzékelteti —, hogy ahol a patrónus



Szent Katalin mellett Szent Borbála és Szűz Mária hasonló nagyságú szobra állt, ott a táblák témája sem korlátozódhatott csupán a szent Katalin életéből vett jelenetekre. Ellenkezőleg, Szűz Mária szobra arra utal, hogy a táblák között Mária tematikájuk is helyet foglalhattak, amilyenek az MS-táblák között is találhatók. Tovább menve, ez a tematikai eklektika talán még azt sem zárja ki, hogy a táblák között Passio-tematikájuk is lehettek. Ily módon Genthon az MS-táblákat, egyetlen, éspedig a selmecbányai Szent Katalin-templom főoltára tartozékaiknak tekinti. Genthon véleménye közel három évtizeden keresztül művészettörténeti kutatásunk alapvető álláspontja maradt, melyet senki sem próbált vitatni. A kutatók minden erőfeszítése arra irányult, hogy Genthon intencióinak megfelelően a selmecbányai Szent Katalin-templom főoltárát egykori állapotában rekonstruálják.[16]

\* \* \*

Akár Divald, akár Genthon álláspontját vizsgáljuk, a képeknek egykor Selmecbánya valamelyik templomában kellett állniuk. Divald szerint a táblákból mintegy 5 darab már a XVI. század közepén vagy második felében került át Hontszentantálra, így tehát azoknak már nem lehet nyoma a selmecbányai templomban a XVIII. században. A Szépművészeti Múzeum híres Vizitációja sem kerülhetett a XIX. század elejénél előbb Kulpachra, mert a falu plébániája csak 1810-ben létesült, ennek a XIX. század elejéig Selmecbánya valamelyik templomában kellett állnia. Genthon szerint a táblák szétszóródásának közvetlenül 1810 előtti években, évtizedekben kellett végbemennie. A szétszóródás idejének felső határát a kulpachi plébánia létesítésének idejében, az alsó határt pedig a Katalin-templom 1727-es oltár-cseréjében kereshetjük. E szerint tehát nemcsak Vizitációnak kellett közvetlenül 1810 előtt valamelyik selmecbányai templomban állnia, hanem az 5 hontszentantali táblának is. Tehát Divald álláspontjának elfogadhatósága esetén 5 táblának már 1591-től — a plébánia létesítésétől — Hontszentantálra kell lennie, viszont a Vizitációt egészen a XIX. század elejéig Selmecbánya valamelyik templomában őrzik. Genthon álláspontja viszont azon áll, vagy bukik, hogy tényleg álltak-e az MS-táblák Selmecbánya Katalin-templomának főoltárán vagy máshol, a Hontszentantálra vagy a Kulpachra kerülés előtti években, évtizedekben? Divald álláspontjának ellenpróbájával kezdjük, van-e nyoma Hontszentantálra a kérdéses időben az MS-tábláknak?

Hontszentantál és Kulpach egyházairól a XIX. században nem készült Canonica Visitatio. Ezért eleve le kell mondanunk arról, hogy a táblákat a helyükön keressük. Ehelyett azt a kérdést vizsgáljuk behatóbban, valóban a XVI. században kerültek-e a szóban forgó táblák Hontszentantálra, egyáltalán van-e nyoma és milyen az MS-tábláknak Hontszentantálra?

A Selmec melletti Hont-Szent Antal plébániájának Remete Szent Antal a védőszentje régtől fogva. Ennek alapján lehet középkori is a plébánia. 1561. évi Canonica Visitatio-ja plébánosával együtt említi. Templomát 1592-ben építteti újjá Illésházy Szaniszló. A reformáció — ellenreformáció idejében a katolikusok vissza-visszavették: profanata reconciliata iterum: 1647-ben katolikus lelkésze volt, 1675-ben parochia restituta (Némethy). Rövid időre utolján 1709-ben protestánsok birtokolták.

[17]

Igen alaposan szemügyre vettek a Vizita írói mindent és szinte aprólékos részletezéssel írták le a dolgokat. A templom oltárai, ezeknek szobrai, képei s más esetleges képek, szobrok, capellák, zászlók, kelyhek és oltáruhák, könyvtartó vánkások és vizes-boros kancsók a tálcával együtt, Szűz Mária szobrainak ünnepenként változó öltözetei, ill. fejére való koronái stb. minden belekerül a Vizitáció lapjaira. A sekrestye felszerelése szekrényeivel s ezek ruhatartalmával szám és más szükséges adat szerint.

1713. Vizita (oldalszámozás nincs) „Altaria duo. Majos altare est antiqui operis habens annexum sibi tabernaculum novum et in medio altaris statuas BMV. S. Catharinae, SS. Antonii, Stephani, Ladislai, Emerici. . . „Minus altare est S. Annae dicatum.”

A Clenodia Ecclesiae cím alatt is 26 sor olvasható, még sincs minket most érdeklő adat. „Candelabra in majori altari ex metallo 4, stanes autem 2.” Olyan részletek, amelyek a kutatót negatív esetben is megnyugtatók.

1731. Vizita. A legvégén írja: „Sepulchrum Christi Domini antiquum ligneum” (pag. 67—74.).

1754: 19-től a 62. lapig foglalkozik a templom felszerelésével, 1761-ben a 190—198. oldalakon. Koháryak a patrónusok. A Krisztus koporsóját nem említi. Transfiguráció napján Kulpachra vezetnek processziót.

A mondottak összegzéséül tehát megállapíthatjuk, hogy H. Szentantál XVIII. századi Vizitációiban egyetlen olyan adat sem található, melynek az MS-táblákkal bármilyen kapcsolata is lenne. Így tehát egyaránt megdől az a feltételezés, hogy az MS-táblák a XVIII. vagy esetleg a korábbi századokban kerültek Hont-



8. Feltámadás





9. Katalin- és Borbála-szobrok a Katalin-templom főoltáráról

szentantatra. A tárgyilagosság kedvéért megjegyezzük, hogy Szent-Antal 1811. december 20-án felvett Archidiaconisában sem találhatók a táblára vonatkozó utalások.

Kolpach egyetlen ismert, 1761-es Vizitációja sem említ semmi érdemlegeset tárgyunkkal kapcsolatban. „Filialis Schemnicziensis distans a matre semisecunda hora (Bélabányára járnak templomba). Ecclesia a 1745. cura incolarum et impendio Camerae Regiae extracta... Transfiguratini DNJCHR. dedicata... 7 org. lata, 3 alta... Dominus terrestris est sua SS caesario regia Ap. Majestas. Jus patronatus videtur sibi fundare Camera Montanistaca. Felszerelésében csak 1 casula praetiosa, candelabra 6 még lignea.

Míg tehát Divald feltevése szerint csak a Vizitáció került el közvetlenül a XVIII. végén, a XIX. század elején Selmechányáról, Genthon álláspontja oka konkludál, hogy a Vizitáción kívül az 5 hontszentantali táblának is Selmechányán kellett állnia a szétszóródás előtt.[18] Érdekes, ahogyan Genthon erre a feltevésre jutott. Szerinte egykor a selmechányai Katalin-templom főoltárán állt Mária-szobor és az ugyancsak selmechányai múzeum Szt. Katalin- és Borbála-szobra, valamint az MS-táblák között olyan szoros összefüggés van, miszerint nemcsak az tehető fel több-kevesebb valószínűséggel, hogy egykor a táblák is ott állhattak, ahol a szobrok — tehát a Katalin-templom főoltárán —, hanem az is, hogy a három faszobor és a képtáblák alkotója ugyanaz a személy. Bár Péter András még akkor kifejtette,[19] hogy ez az álláspont nem meggyőző, a szobrok MS-attribúciója vitatható, Genthon álláspontját mégsem revideálta a szaktudomány. A szobroknak a festményekkel való kapcsolata ugyan később sem nyert igazolást, azt azonban elfogadták — melyet a Genthon konstruálta összefüggésre alapoztak —, hogy a táblák eredetileg ugyanúgy, mint a szobrok, a selmechányai Katalin-templom főoltárán álltak. Péter szerint a szobrok és a képek állítólágos összefüggésének számos ellenérv állja útját, mint a közös stílusjegy hiánya, a Szt. Katalin- és a Borbála-szobornak a Máriáénál kvalitásosabb volta,

valamint, hogy a szobrok nem egyidejűek. Különösen az utóbbi szempont figyelemre méltó, ugyanis, míg a Madonna-szobor 1500—1510 körül készülhetett, a két szent figurája későbbi stílusfázist képvisel. „Ezek szerint pedig — írja Péter András — valószínűleg csak a Madonna, esetleg csak a két szent szobra tartozhatott a selmechányai Szt. Katalin-oltárhoz, a három együtt semmiesetre sem. Ha mégis volt idő, amikor a három szobor a Katalin-templom főoltárán állt, az legfeljebb csak azt bizonyítja, hogy az oltárt a XVI. században, a reformáció idejében kiselejtezett oltártartozékokból állíthatták össze a XVII. század második felében. Tehát — és ez a továbbiakban lényeges — Péter alapján nemcsak annak csekély a valószínűsége, hogy a táblák és a szobrok valaha is együtt álltak, hanem annak is, hogy a 3 szobor valaha is együtt volt. Ezek után nem érdektelen, ha a selmechányai Katalin-templom főoltárának egykori tartozékait a fennmaradt Canonica Visitatione-k alapján[20] szemügyre vesszük.

Selmechányán két nagyobb templom van a XVIII. század közepén és második felében. A Nagybaldogasszony- és a Katalin-templom. A Nagybaldogasszony-templom a jezsuiták 1773. évi feloszlatásáig rendi templom volt, érthető, ha 1779-ig a város Canonica Visitatio-iban egyáltalán nem vagy alig szerepel. 1779-től azonban jelentősége nemcsak eléri, de néhány év múlva túl is szárnyalja az eddig egyedül plébániatemplomul szolgáló ún. tót vagy Szt. Katalin-templomét. Míg a Katalin-templom lesz a felsővárosi vagy tót plébániatemplom, a Nagybaldogasszony-templom alsóvárosi vagy német plébánia templommá alakul.

A kettő közül a Szt. Katalin-templom berendezése az egyszerűbb, keresetlenebb. 1713-ban a főoltáron



10. Mária a gyermekkel, a holdsarlót tartó két donátor-figurával (Andreas Hildebrandt és Johannes Gloger)



kívül még öt oltárral rendelkezik. Utóbbiak között pl. BMV Dolorosae- és S. Crucis-oltárok is vannak. A főoltáron még mindig ott van a 3 szobor: Sz. Mária, Katalin- és Borbála szobrai. „Reliquum vero altaris corpus antiquo opere artificiosissime sculptum.”

A Clenodia c. fejezet itt is rendkívül részletes, gondos. „Portatile 1 in altari Dolorosae VM cum 3 antipendis.” Képet sehol sem említ. A fájdalmas szűz oltára balról a második. Még Szent János apostolnak, Szent Apollóniának és (!) Szent Ignácnak van oltára.

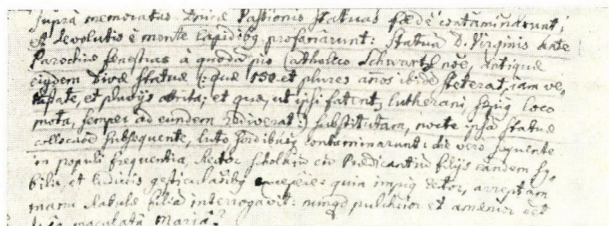
Az 1731-es Vizitáció oldalain semmi érdemes adat nincs. Talán: „Antipendium ad maiorem aram ligneum, pulchro colore et auro depictum” (pag. 43–46.). 1754-ben pedig még ennyi feljegyzésre méltó adat sem akad. „Sepulchrum Xti Domini pro sacra die Veneris aperientium sumptuosum.”

Az 1892-es 192. oldalas, bekötött Visitatióban már a Nagyboldogasszony-templommal kezdődik a város templomainak precíz, aprólékos számbavétele, leírása. A Katalin-templommal szemben, amelyben alig aka egy-két régebbi kép, szobor és egyéb relikvia — a Nagyboldogasszony-templomban hemzsegek a képek, relikviák, ezüst- és réztárgyak, zászlók stb. Míg a Katalin-templomban folyó kutatásaink eredményteleneknek bizonyultak s egyetlen olyan emlékre sem bukkantunk, melyet az MS-táblákkal kapcsolatba hozhatnánk, a Nagyboldogasszony leírásai között már figyelemre méltó emlékeket találtunk. A „Cruces, imagenis et pyramides („ereklyetartók)” című fejezetben[21] olvashatjuk egyebek között: „Imaes 7 in sola picta ovalis formae, cum una lista (keret) inargentata, affabre elaboratae, antea pro exornanda ara maiora accomodae et quidem S. Elisabeth, Nativ. BMV . . . IMM. Conceptionis . . . — Item aliae . . . s a templom falára függesztett képek címeinek felsorolása olvasható. Item „*maiores*

12. *Részlet a Borbála-szoborról*

II. Mária a gyermekkel (Részlet)

*passionis Dominicae Mysteria* representantes pro Quadragesima, dicuntur tempore incendii consumptae 6". A felsorolt képek száma tehát ugyanúgy hat, mint a fennmaradt MS-képeké. A képek pontos méretére ugyan nem utal a jegyzőkönyv, a „majores” jelzőből nyilvánvaló azonban, hogy nem kis, hanem nagyméretű képekre kell gondolnunk. Az ismert 6 MS-tábla közül csak négy kapcsolható tematikailag a Krisztus szenvedése-ciklushoz, 2 a Mária-életsorozat tartozéka, de hogy mégis az MS-táblára sikerült véletlenül rábukkannunk, azt a jegyzőkönyvnek a képek sorsára utaló kitétele is megerősíti. E szerint a 6 nagyméretű passiókép a tűzkor tűnt el nyomtalanul (dicuntur tempore incendii consumptae), azaz került a viziátor által ismeretlen helyre. A tűz — amelynek a Szt. Katalin-templom plébániáján, a gimnáziumon, a piarista rendházon, a kamarai épületen és még más, mintegy 80 házon kívül a Nagyboldogasszony-, vagyis a német templom is áldozatul esett — 1806. május 28-án ütött ki. [22] A táblák szétszórdásának ideje — az 1806-os év — nem áll ellentétben azokkal az elképzelésekkel, melyek szerint a XVIII. században



13. Részlet a selmeci jezsuiták rendtörténetéből. A XVIII. századi kálvária középkori előzményeiről. Lásd 65. jegyzetet!



Selmecen és máshol is olyan gyakori oltárkerék eredményezhették a képeknek Selmecről való elkerülését. Abból ugyanis, hogy Hontszentantál — ahová a táblák nagy része, öt darab került — nem volt Selmec filiáléja a XVIII—XIX. században (hiszen már 1591-től önálló plébániaként szerepel, de már a középkorban is találkoztunk plébániával Hontszentantálon), arra kellett gondolnunk, hogy a táblák szétszóródásában véletlenek is közrejátszottak. Abból is erre következtethetünk, hogy a Visitatio című Kulpachon sem használták fel oltárképül, pedig ennek lehetősége ekkor még megvolt, hiszen temploma csak néhány évvel a képek szétszóródása után, 1810-ben szerveződött plébániatemplommá. Egyébként nem tudunk arról, hogy ezeken kívül kerültek-e el képek Selmecről máshová a XVIII—XIX. században, pedig a Visitatio-kból, Archidiaconalisokból, Conscriptorokból és más ügyiratokból darabba menő pontossággal ismerjük a város plébániájának, filiáinak klenódiáit, felszereléseit. Figyelemre méltó a táblák tematikai megjelölése is. Az 1829-évi Visitatio-ban passióképként szerepelnek, noha mint az köztudomású, kettő közülük nem Krisztus szenvedését, hanem Mária életének különböző állomásait (Jézus születése, Mária találkozója) ábrázolja. Az 1829. évi Vizitáció szerint a táblák már 1779-ben szerepelnek a templom egyéb kellékei között. Míg azonban 1829-ben mind a hat tábla passióként szerepel, 1790-ben a hat közül négyet említenek e címen — a nem passió-témájú két táblát külön jelölik.[23]

Hogyan kerültek az MS-táblák a selmecbányai alsó vagy német templomba, mond-e valamit ez a körülmény a kutató számára? Anélkül, hogy a kérdésre válaszolnánk, Selmecbánya egykori templomait, kápolnáit s ezek egykori felszerelését tekintjük át a rendelkezésre álló források segítségével.

\* \* \*

Selmecbánya egyházi, parokiális viszonyai meglehetősen bonyolult, nehezen áttekinthető képet mutatnak az MS-táblák keletkezése idejében, a XV. század végén és XVI. század elején. Oklevelekből, a városi levéltár Bullenbrief-jeiből, püspöklátogatási jegyzőkönyvekből, konskripciókból és más ügyiratokból nemcsak templomainak, kápolnáinak a számát és egykorú titulusait sikerül tisztáznunk, hanem ezek alapítóit, fundátorait is. A táblák egykori helyének tisztázásához nemcsak a templomok számbavétele fontos, hanem a kápolnáké is, hiszen ezek alatt az esetek többségében nagy belsőterű épületeket kell értenünk. A templomok, kápolnák a város plébániatemplomához tartoztak, ezért rendkívül fontos és már előjáróban tisztázandó kérdés, melyik volt a város plébániatemploma a szóban forgó évtizedekben. a Szt. Katalin titulusú-e vagy valamely másik?

Jelenleg két plébániája van a városnak. Az egyiket — a Katalin-templomhoz kapcsolódót — felsővárosi vagy tót plébániának, a másikat pedig, amelynek templomául a volt jezsuita templom szolgál, alsóvárosi vagy német templomnak hívják. Mindkettő patrónusa — Némethy Sere — szerint maga a város. Miután a XVII. század második felében és a XVIII. század elején vitatott kérdés, melyik a város plébániatemploma[24] — a Katalin-titulusú-e vagy a Nagyboldogasszony-templom —, püspöklátogatási jegyzőkönyveink hol az egyiket, hol a másikat említik elsőként. A XV. század végén, a XVI. század elején ennél is bonyolultabb a helyzet. Köztudott, hogy a Katalin-templom 1555-ben emelkedett plébániatemplommá, tehát az azt megelőző évtizedekben csak a két másik, ekkor már fungáló templom egyike lehetett a város plébániatemploma.

A Katalin-templom sem véletlenül, pillanatnyi szélső következtében emelkedett plébániatemplommá, hanem azért, mert ez volt ekkor már egyedül katolikus tulajdon. Állítólag 1566-ban ez is evangélikus lett és maradt egészen 1669-ig, közben átmenetileg ismét katolikus volt, míg 1678 és 1706 között ismét protestánsok birtokolják.[25] Ezzel szemben az 1561. évi püspöklátogatási jegyzőkönyv szerint már ez is ugyanúgy evangéli-

kus, mint a város többi temploma. Érthető, ha a város templomai között csak másodikként említik. A felsorolásban a reformáció előtti állapotoknak megfelelően a város templomai ebben a sorrendben szerepelnek:

1. Mai Nagyboldogasszony-, volt jezsuita templom
2. Szent Katalin-templom (tót templom)
3. A freuenerbergi templom (BMV ad Nives-templom)
4. Óvári templom[26]

Az említett templomok közül csak az óvári és a domonkos kolostor mellett és korábban ahhoz tartozó, később Nagyboldogasszonynak nevezett templom lehetett 1555 előtt a város plébániatemploma. Egy 1492. évi végrendelet szerint[27] a kolostorban álló, később Nagyboldogasszonynak nevezett templom ekkor még megépítésre vár. Ekkoriban és ezelőtt tehát csak a vártemplom szolgált a város plébániatemplomául. Ennek végleges átalakítása ugyancsak 1514-ben fejeződött be, de abból, hogy oltárait már 1456-tól (Szt. Katalin oltára) emlegetik forrásaink, joggal következtethetünk arra, hogy nem építése, hanem csak átépítése folyt ezekben az években.[28] Úgy látszik, a rajta folyó, igen lényeges alakítómunkák következtében mint plébániatemplom nem is funkcionál. Ezt a szerepet átmenetileg a filiának épült Katalin-templom tölti be,[29] melyet oltáraival együtt 1500-ban szenteltek fel. Az óvári csak teljes elkészülése után veszi ismét vissza a Katalin-templomtól a plébániatemplomi szerepkört, melyet kb. 1490 és 1514 között betöltött. Sorau György Roesel Erasmus végrendeletének egyik tanújaként 1520. január 8-án már úgy írja alá a nevét: „Herr Gregorius pfarrer in unser lieben Frauenkirche.”[30] Ebből nemcsak az tűnik ki, hogy az óvári templom már a plébániatemplom, hanem az is, hogy „a kolostorban építendő plébániatemplom ekkor még mindig nem kész”. Ennek ellenére mégis erre vár a feladat, hogy elkészülése után átvegye a plébániatemplomi funkciókat. Ez eredetileg a dömések temploma és kolostora volt, mely már 1275-ben állt, sőt egy selmeci plébánián lévő és Kvassay által az esztergomi érsekségnek megküldött feljegyzés szerint 1120-ban épült. A kápolnát és zárdát Ravnold mester, akkor selmecbányai plébános az esztergomi érsek és káptalan tudtával — természetesen a legfőbb kegyúr, a király beleegyezésével — átadta 1275-ben a domonkosoknak. [31] 1442-ben a templom leégett, az elszegényedett domonkosok a templomot és zárdát elhagvták, elköltöztek Selmecbányáról.[32] Már a Belgiumban lakó Mária királyné építette fel — más helyi adományok felhasználásával — az egyházat és zárdát 1522-ig, s ide költöztette át a Szt. Erzsébet-ispotályt beteget.[33] Fokozatos átalakítások, átépítések révén ebből lett végül is az alsóvárosi (német) plébániatemplom. Közvetlenül a reformáció megjelenése előtt ez volt a város plébániatemploma. Ebben rendezték be templomukat 1575-től az evangélikusok, s ennek kolostora volt egy ideig a városi ispotály. Ezt adományozta I. Lipót 1677-ben a jezsuitáknak. Az adománylevélben nemcsak a templom pusztá átadásáról történik a király részéről intézkedés, hanem a templom és zárdá egykori tartozékainak, egyházi földjeinek, alapítványainak átadásáról is.[34]

Az okirat tartalmát ugyan már 1678. február 18-án közzétették, a városi magisztrátus azonban óvást emelt az adományozás ellen, mert „az átadatni rendelt vagyon összességében (a városi alapítású) kórházi s régi kath. plébániái földek s alapítványok is foglaltattak, melyek a dominikánusokat sohasem illették...”. Ugyanigy a jezsuitáknak I. Ferdinánd 1550. évi rendelete alapján csak olyan objektum és tartozék adományozható, mely korábban is rendi tulajdon volt. Mivel azonban a domonkosok egykori Szt. Miklós egyháza — mint ezt láttuk — evangélikus templommá alakítása előtt plébániatemplom volt, a rendi status quo-on kívül a városi plébániatemplom javaival is rendelkezett. Ennek a lutheránusok által való elvétele s Óvárnak erőddé való átalakítása miatt azonban a Katalin-templom is látott el átmenetileg plébániatemplomi funkciót. Ez okozta azt a város



tanács és a jezsuiták között hosszú évtizedekig folyó vitát, melynek emlékeit a selmeci jezsuita rendháznak az országos levéltárban őrzött iratainak 2. és 3. faszcikulusza tartalmazza.[35]

Pusztán érdekességként említjük, hogy a jezsuita templomra vonatkozó legrégebből előkerült s a csomóban található alapítvány-okirat 1523-ból való. A garamszentbenedeki konvent hiteleshelyi levéltárában található oklevél[36] azt a kétszáz forintos alapítványt tartalmazza, melyet Zablat Lőrinc tett 1523 minden-szentekjén a városi kórháza és ennek Szt. Lőrinchez címzett templomára (Ecclesiae Hospitalis seu Hospitali in Honorem Beati Laurentii Martyris).[37] E hospita a város egyik 1750 körül készült leírása szerint a domonkosok 1275-ben emelt kolostora helyén áll.[38] A város múlt századi monográfiái bizonyítják, hogy a templom az 1523. évinél jóval korábbi alapítvánnyal is rendelkezett. Ezeket azonban a város egykorú protocollumai tartalmazzák. A jezsuitáknak a várossal szemben bizonyítaniuk kellett, hogy templomukhoz mint plébánia-templomhoz számos javadalom, alapítvány tartozott, de a város nem tette számukra lehetővé a levéltárában folyó széles körű kutató munkát. Ennek tulajdonítható, hogy a plébániatemplomhoz tartozó oltár- és misealapítványok egy részét sohasem sikerült a jezsuitáknak megszerezniük, valamint a plébániához tartozó kápolnákra és kálváriákra tett hagyományok, javadalmak összegére sem a XVII., sem a XVIII. században nem derült fény. Úgy látszik, a néhány kápolnával és kálváriával gyorsan és kurtán elbánt a reformáció. A reformáció első évtizedeiben, 1561-ben már egy templomuk sincs a katolikusoknak. A reformáció első akciójaként egy sereg kápolnát „funkción kívül” helyeztek. Az 1561. évi Canonica Visitatio szerint — melynek eredetije az esztergomi érseki levéltárban található — összesen négy templom, illetve kápolnája van a városnak. Az első, vagyis az utoljára plébániatemplomul szolgáló (Szt. Miklós-) templom mellett említik a Szt. Katalin-, a freenbergi és az óvári templomot.[39] Ebben már szó sincs a plébániatemplomhoz tartozó Jeremiás-kápolnáról, a kálváriáról, holott megbízható adataink tanúsítják, hogy a Jeremiás-kápolna már 1492-ben állt, a kálvária a XVII. század 70-es éveiben már több mint százötven esztendő múlta tekinthetett vissza. Ugyanígy homályos a zárda helyén álló ispotály sorsa is. Miután ez városi alapítású volt, a város érveli használta a jezsuita templommal szemben támasztott kegyúri jogának érvényesítéséért folytatott perében. Ezért a jezsuiták erre az összefüggésre nem szívesen hivatkoznak. Ahhoz, hogy a XVII—XVIII. századi berendezések kialakulását megérthessük, a reformáció időszakának eredményeivel is foglalkoznunk kell.

A reformáció első éveiből kevés adatunk maradt fenn. Az 1561. évi Canonica Visitatio szerint már a város mind a négy temploma az evangélikusok kezében van. A négy templom közül a Nagyboldogasszony-templomot említik elsőként, tehát ez volt a város plébániatemploma. Ekkor még teljes felszerelése megvolt, csak kelyhe volt öt, noha II. Lajos király török elleni hadjáratakor a bányavárosok, így Selmecbánya egyházainak ércét is beolvasztatta. A templomban a számos egyházi funkció közül csak a keresztséget szolgáltatták ki, de ezt is eretnek módon. Ebből úgy tűnik, hogy 1561-ben még nem ebben tartják az evangélikusok istentiszteleteit, hanem a Katalin-templomban, melyről a katolikus vizitátor feljegyzi, hogy szláv concionator prédikál benne. A harmadik templomban — a freenbergiben senki sem celebrál istentiszteletet (nullus ibi celebrat), ugyanígy már nem fungál templomként az óvári sem, melyet közben a város védelmére erődként alakítottak át. Tehát az 1561. évi püspöklátogatási jegyzőkönyv abban az állapotban mutatja Selmecbányát, amikor a reformáció már teljes diadalra jutott, de a két volt katolikus templom közül csak a Katalin-templomban tartanak rendszeresen istentiszteletet, a város volt plébániatemplomában, a Nagyboldogasszony-templomban, mivel csak itt volt és csak itt lehetett keresztelőmedence. A keresztelésen kívül más egyházi funkciót nem végeznek. Egy

ismert adat szerint 1545 körül távolította el a város tanács a templomokból a katolikus idők oltárait és más felszereléseit. Ezt azonban nem talált adataira alapozták, hanem a megyesi zsinatnak arra a határozatára, mely elrendelte, hogy a lutheránus templomokból sürgősen távolítsák el a katolikus felszereléseket. Canonica Visitatio-s adataink szerint a selmecbányai városi tanács 1552-ben állt át a reformáció oldalára s ugyanebben az évben az összes „szent épületeket, jámbor alapítványokat, dotációkat, misealapítványokat, plebániajavadalmakat” elfoglalta. A katolikus istentisztelet hivatalosan ekkor, 1552-ben megszűnt, s csak nem hivatalos formában maradt fenn a városban. 1552 a reformáció általános diadalának éve, amikor már az összes templom fölélt a lutheránusok diszponáltak. A lutheranizmus első selmecbányai hirdetője az a Sorau György volt, akivel mint káplánnal, már 1499-ben találkoztunk Selmecbányán. Meddig volt káplán és mikor nevezték ki plébánossá, nem tudjuk. Annyi bizonyos, hogy Roesel Erasmus 1520. január 8-án kelt végrendeletének egyik tanújaként már nem úgy írja alá nevét, mint káplán, hanem úgy mint a város Miasszonyunk templomának plébánosa (Herr Gregorius pfarrer in unser lieben Freuenkirche). Az sem vitás, hogy az 1520-ban említett György plébánosban is Sorau Györgyről van szó. Ezt azzal a levéllel látjuk bizonyítottan, melyet „gregorio Sorauo pastori Schemnicensi, suo patrono optimo”-ként intéz hozzá egy zárda perjele, bizonyos „Regnii Lupulis” ft. Joannes Corbus ibidem indignus prior.[40]

Ebben a zárda perjele úgy érintkezik vele, mint quaedam opera Lutherana, vagyis mint lutheránussal. Tehát e szerint e levél nemcsak azt bizonyítja, hogy Sorau György még 1521-ben él és Selmecbánya plébánosa, hanem azt is, hogy ő a városban a lutherizmus szálláscsinálója. Egy évvel később, 1522-ben azonban Schneider Péter végrendeletében már nem őt, hanem Kek Simont említik tanúként. E szerint Sorau szereplése Selmecbányán 1521-ben befejeződik. Ebben az időben az óvári Miasszonyunk-templom már nem fungált, ezért plébániatemplomul csak az időközben felépült s később jezsuita-templommá átlakult másik „Nagyboldogasszony” szolgáltathatott. Miután ennek plébánosa, Sorau György átpártolt a reformációhoz, érthetően a rábízott plébániatemplom lett az evangélikusok főtemploma. E furcsa személyi összeesésnek tulajdonítható, hogy a plébániatemplom javadalmai, misealapítványai már akkor átkerültek a lutheránusokhoz, amikor azok végleges győzelme a városban még nem ment végbe. 1561-ben a plébániatemplomban még nem folyt rendszeres lutheránus istentisztelet, úgy látszik, éppen ezekben az években végzik gyökeres átalakítását, hogy alkalmassá tegyék az új típusú evangélikus istentiszteletek megtartására. Az átalakítások 1575-ben fejeződtek be, ekkortól hivatalosan is a város evangélikus templomává alakult. Felavatását Eberhard iglói lelkész végezte 1575 húsvétján. A XVII. század elején már megjelennek a jezsuiták Selmecbányán s templomukul azt a Szt. Ignác-kápolnát alakítják át, mely régente pénzverő műhelyül szolgált. Prandeis báró kir. biztos 1638-ban tett jelentése szerint a katolikusoknak csak egy templomuk van, az alig kétszáz lélek befogadására alkalmas Szent Ignác-kápolna, a lutheránusoknak pedig ekkor még öt templomuk volt.[41] 1575 és 1669 között ugyan átmenetileg volt a katolikusoké is, mégis a templom változatlanul mint evangélikus templom szerepel. Még az év elején is változatlan a városban a helyzet. Az 1668-as királyi rendelet értelmében azonban a templomot a jezsuiták kapják meg adományul a királytól. Ennek értelmében 1669. febr. 5-én a templom a hozzátartozó adományokkal és fundációkkal együtt átadatott a katolikusoknak. Története ettől kezdve már nem az evangélikus, hanem a jezsuita-templom történetével azonos, bár a város többi templomai — az ekkor használatban lévő Szt. Ignác-kápolna kivételével — még változatlanul evangélikus tulajdonban vannak.

A jezsuiták terjeszkedésének csak a kuruc—labanc-idők sajátos viszonyai állják útját. A közben ugyancsak katolikussá lett Szt. Katalin-templom és a freenbergi



templom a szécsényi országgyűlés határozatai következtében 1705. szeptember 11-e és október 4-e között a jövedelmek fele részével visszakerültek az evangélikusokhoz.[42] Négy év múlva, 1709 októberében azonban Heister Siegbert parancsára az evangélikusoknak vissza kellett adniuk katolikus tulajdonosaiknak. Az átadás még ugyanezen év Szt. Márton napján meg is történt. A jezsuitáknak Rákóczi rendelete értelmében el kellett hagyniuk Selmecbányát, s a templomuk gondozását világi papok látták el.[43] A város templomairól felvett 1707-es *Cannonica Visitatio* is részletesen beszámol a templomok evangélikus részről való használatáról.[44]

Selmecbányán is — mint városaink többségében — az ellenreformáció a jezsuiták megjelenésével kezdődik. Selmecbányán ugyancsak 1649-ben telepedtek le, de már 1627-től szerepelnek a város életében. 1649-től ők vezetik a plébániatemplom keresztelési anyakönyveit. Templomul azt a Szt. Ignácra elnevezett kápolnát rendezték be — egyes források szerint még 1627-ben,[45] mely a kamaraház mellett állott. Szegényes berendezésüket a kamaraház tisztviselőinek adománya biztosította. Templomuk szép, új oltárát 1649 és 1655 között állították fel. Ezenkívül 1672-ben már a Katalin-templom és a Havi Boldogasszony-kápolna (BMV ad Nives) is a katolikusoké. 1677. március 30-tól övük a város Szt. Miklós-temploma és a hozzá tartozó monostor. Abból, hogy az adományt csak 1678-ban hozták nyilvánosságra, s ekkor még a templomot Szt. Miklós és nem Mária mennybemenetele néven nevezték, sokáig úgy véltük, hogy Thököly 1679-es pusztítására vonatkozó adatok nem az új, hanem az egykori Szt. Ignác-kápolnából átalakított templomokra vonatkozhatnak. Kvassay Mórnak egyik, feltehetően a selmecbányai plébánián található — Némethy Series Parochorum-ában többször idézett — Georgius Keller-féle *Historia recensio Ecclesiarum Schem.* egyik adatából azonban teljesen nyilvánvaló, hogy a Mária mennybemenetele-templom esett áldozatul Thököly hadainak:

„1679 Ápr. 22. Templum B. M. V. Assumpta conflagravit” — olvashatjuk Kvassaynál, míg lényegében ugyane pusztulást így örökítette meg a selmecbányai jezsuita rendház egykori krónikása: „1679. . . . Ad Templum ignem iniecerunt Rebelles Tököliani . . . conflagravit tectum elanstri antiqui . . . Conflagravit tectum Templi Nri, diffluxere Campanae, asque deciduum suo pondere Templi partis venterioris fornix conclusit (?) partim, partim suppositus ignis circa Altare Summun eidem Imaginem artificiosam Sane et magni prety cum toto vilino apparatu exussit” . . .[46] Egyik 1667 utáni összeírásban a hat selmecbányai templom közt nemcsak a Szt. Miklós-templomból kialakított Mária mennybemenetele-templom szerepel, hanem a Szt. Ignác-kápolnából nyert templom is.[47]

Míg ez utóbbi elsőként szerepel az összeírásban, a Mária mennybemenetele-templom hatodik az összeírás sorrendjében. Bár az összeírásban a templomok titulását hiába keressük, a leírásból mégis egyértelműen kitetszik, hogy melyik templomra gondolt az összeíró. Az ún. Szt. Ignác-kápolnát szinte kivétel nélkül, mint a kamaraházhoz közel állót emlegetik forrásaink. Így szerepel többek közt ebben az összeírásban is (prope Domum Cameraticam). A jezsuita templom még a szűk leírás alapján is monumentálisnak tűnik: . . . „quod tamen erat olim Sacrarium Templi, ut defacto appareret ex frusto antiqui tabernaculi, ad latus Altaris prisco more in muro aedificati, quod ibidem non pridem observavit, et vidit oculis suis, qui haec scribit, uti et locum Altaris lateralis et Catedrae, ut conjecturari licet valde certo. Immo et Imaginem Beatae Virginis, Matris Gloriosissimae, Mundi et Ungarae Dominae bene magnam, . . .”

Ebből arra következtethetünk, hogy a Szt. Ignác-kápolna akkor is funkcionált, amikor a Mária mennybemenetele-templomuk elkészült.

A Szt. Katalin-templomot 1672-ben kapták vissza a katolikusok.[48] Ezzel a város katolikus templomainak száma a jezsuiták említett temploma és a hegyen levő

Havi Boldogasszony (BMV ad Nives)-kápolna mellett háromra nőtt.

A jezsuitákat, mint erre őket a király 1668. évi adománylevele feljogosította, nemcsak az üres vagy az így, vagy úgy felszerelt templomot illette meg, hanem a templomhoz, sőt még a kolostorhoz régtől tartozó és „szükségképpen járuló hasznos dolgok is”. Ezek részben a templom egykori rendi jellegéből, részben pedig plébániatemplom jellegéből automatikusan adódnak. Az adománylevél értelmében 1669. február 15-én a templomból mindenekelőtt az evangélikusokat távolították el, majd a templomot Kvassay feljegyzései szerint még ugyanezen a napon Nagyboldogasszonynak szentelték. Következő lépésként a Nagyboldogasszony, és a mint egykori plébániatemplomhoz tartozó templomok, kápolnák kincseit vették át az evangélikusoktól. A város által 1672-ben a katolikusoknak átadandó régi egyházi kincseknek a városi levéltárban levő leltárán P. Decker Raymund jezsuita páter szerepel átvevőként, mint ezt Kvassay feljegyzései tanúsítják.[49] Ezzel szemben Miklóssy Zoltán szerint az átadásra nem 1672-ben, hanem 1678-ban került sor. Az átadás idejének pontosítása rendkívül fontos, hiszen szerencsés esetben a város tanácsulési jegyzőkönyveiben az eredeti leltárra is rábukkanhatunk. Abból a megfontolásból indultunk ki, miszerint az átvétel volt olyan fontos mozzanat a selmeci jezsuiták életében, hogy háztörténetük írója sem mehetett el emellett közömbösen anélkül, hogy ezt a diáriumban fel ne jegyezte volna. S valóban szerepel az esemény a jezsuitaház krónikájában is, még hozzá kétszer, 1672-ben és 1673-ban, Decker jezsuita páter, vice-superior tevékenységének méltatásánál. Ebből nemcsak a Kvassay-féle adat hitele nyert bebizonyítást — vagyis az átadás pontos időpontjaként nem 1678, hanem 1672 tekinthető —, hanem az átadott anyag futólagos felsorolása is megtalálható.

„ . . . Continebant praeter elaboratas, et alias auro et argento textas, calices novem, et alios duos quod. ung 6 marchas habet. Iten 3 cantharos inauratos pelvira (!) majorem, et 4 argentea candelabra; annulos et geonas pretiosas, rosarie ptura ex eorallis Xti. Longe tamen maiore thesaurum prae manibus hunt et in illo 7 casulas unioribus exornatas.”[50]

Említettük, hogy egyik vagy másik templomnak az evangélikusoktól való elvételekor — mintegy következményként — a felszerelések egy részének visszaadására is sor került. Így volt ez nemcsak a freudenbergi kápolna, hanem a Katalin-templom visszaadásakor is. Ezek a kincsek a következő évek *Visitáció*-iban a templom felszerelésésként szerepelnek, állapotuk, számuk nyomon követhető még évszázadok múlva is. Az 1672-es átadások a katolikusoknak jutott felszerelési tárgyakkal hosszú ideig nem találkozhatunk sem egyik, sem másik templom klenódiumai közt. Alig lehet kétségünk afelől, hogy ezek közt a kincsek, felszerelési kellékek lappanganak, melyek a plébániatemplomhoz tartoztak, a reformáció évtizedeiben azonban elpusztult kápolnák oltárait, falait díszítették, klenódiumait gazdagították.

E kincsekről az 1672-es leltáron kívül egy szót sem hallhatunk a XVIII. század végéig. 1773-ban azonban II. József rendeletére a jezsuita rendet — Selmecbányán is, miként az országban mindenhol — felszolták, templomaikat szekularizálták, értékeiket elárverezték. Gimnáziumuk a piaristákhoz, templomuk pedig 1780-ban a város patronátussága alá kerül. Ezt megelőzően 1778. augusztus 10-én került sor azoknak az addig nem szereplő kegy- és felszerelési tárgyakkal az átadására,[51] melyeket a jezsuiták 1672-ben vettek át megőrzésre a várostól. Hogy a teljes anyag vagy csak egy része átadására került sor 1778-ban, pontosan nem tudjuk, hiszen az 1672-es leltár mindmáig a selmecbányai városi levéltárban lappang. Egyes jelekkel arra következtethetünk, hogy az 1778-as leltár ugyanazt az anyagot tartalmazza, melyet a város adott át 1672-ben a jezsuitáknak. Bár találkozhatunk olyan homályos utalásokkal is, melyek arról adnak hírt, hogy a klenódiumok és paramentumok egy részét iskolai alapra felhasználták, pénzzé tették, ez azonban nem vonatkoztatható e különleges módon tárolt anyagra.



Mint láttuk, a jezsuiták egy évszázadon át perelték a várost templomuknak „plébániai” templommá emeléséért, s ami ezzel együttjár: a plébániai jogok és javadalmak visszaállításáért, megszerzéséért. Úgy látszik, miközben a per folyt a városi tanács és közöttük, az 1672-ben megszerzett klenódiumokat és paramentumokat (melyek az egykorú plébániatemplomból és ennek kápolnáiból kerültek be) — divatos mai szóval — „zárolták”, s csak akkor bocsátották a város rendelkezésére, amikor az — a szekularizáció megtörténte után — elismerte a Nagyboldogasszony-templomot plébániatemplomnak. Az átadásra — mint ez az 1779-es Visitatio-s jegyzőkönyvből kitűnik — 1778. augusztus 10-én került sor. A két aláíró közül a volt jezsuita München Mihály volt az átadó, a tanács képviselője pedig az átvéző. E Visitatióból is kiderül, hogy a felszereléseket — melyeket még a jezsuita rend egyik priora vett el az evangélikusoktól — a Nagyboldogasszony-templom egyik sekrestyéjében őrizték.[52] Míg egy részük átadása már régebben megtörtént, más részüket — kivéve azokat, melyeket a tanulmányi alap (fundus studiorum) javára fordítottak — csak ekkor bocsátják a Nagyboldogasszony-templom rendelkezésére, használatára. Az akció megértéséhez tudnunk kell, hogy a jezsuita rendet 1773-ban Selmecbányán is eltörölték, miként mindenhol az országban. A megszüntetést követő évben, 1774-ben a városi tanács és az egyházi hatóság megbízottjai összeírták a városi hatóság területén ekkor fennálló anya- és fiókegyházak, plébániák egyházi vagyonát, valamint az ezekhez tartozó plébánosok és tanítók jövedelmeit. Úgy látszik, az iskola sorsa előbb eldőlt, mint a templomé, mert a jezsuitákból világi pappá lett tanárok három évi tanárkodása után, 1776-ban Mária Terézia rendeletére az már a piaristáké,[53] a templom pedig csak 1780. február 14-én került át mint kegyúrhoz, a városhoz. Az átmenetelt heves viták előzték meg, ami kitűnik abból is, hogy még 1774-ben sem tudta az egyházi összeíró, hogy kihez került mint kegyúrhoz a volt jezsuiták temploma, a Nagyboldogasszony-templom.[54] Ennek tulajdonítható, hogy a templomnak és felszereléseinek átadása később ment végbe, mint az iskoláé, mely már 1776-ban a piaristáké. Számunkra mindezt csak az teszi érdekessé, hogy a templom városnak átadott felszereléseiről felvett átadás-átvételi jegyzőkönyvében szerepel először MS-mester 6 mindmáig fennmaradt táblája.

Már az elmondottakból is nyilvánvaló, hogy a képeket 1778. aug. 10-ig a jezsuita templom egyik raktárul átalakított sekrestyéjében őrizték. Arra a kérdésre, hogy mikor és honnan kerültek ide, nem tudunk pontosan megfelelni, bár különböző írásos adatok alapján ennél a kérdésnél sem tapogatózunk teljes homályban. A Nagyboldogasszony-templom 1779-es Vizitációja XVIII. §-a „De Parochiae Extensione Jurisdictionis, Limitibus et Circumstantiis” c. fejezetének az alábbi mondatai szolgálnak állításunk bizonyítékául:

„Sacristias habet duas, una Servit pro Conservatione rerum diversarum, in altera duobus magnis Armariis et uno minore instructa. Conservatur Sacra Supellex, Calicas, Ciboria, Ostensoria, Casula, pacificalia et Signa Conservationis nulla extant. Delicationis Dies tamen celebrantur, et quidem a memorai Hominum Dominica 2 da 8<sup>bris</sup> Polluta indubie fuit cum multis Annis Haeresis aedem possederit, cui administrante Parochiam Societate JESU priore saeculo erepta, et Catholicis reddita reconciliatu est Monstrancias habet duas, ciboria duo, Calices Septem, Candeles Sex majora et quantum parva, omnia haec ex Argento.”...

Eszerint tehát a Nagyboldogasszony-templomnak két sekrestyéje volt. Ezek egyikében tárolták az 1778-ban átadott klenódiumokat és paramentumokat, egyébként a leírásból az is kiderül, hogy az itt tárolt felszerelésekhez nem a közelmúltban, hanem igen régen (fuit cum multis Annis) jutottak a jezsuiták. Miután egyetlen templom sem funkcionálhat sekrestye nélkül, valószínűleg az a sekrestye szolgálhatott a klenódiumok raktárul, melyet utólag építettek a templomhoz. Az építkezés pontos évszámát nem tudjuk, egy adat azonban utal az építés hozzávetőleges időpontjára. 1749. május 31:

a társépítész a Mária mennybemenetele-templom kimeszelésére és egy sekrestye építésére 12 db körmőci aranyat ajándékozott. Eszerint csak ettől kezdve van a felszerelés-raktár a jezsuita-templom egyik sekrestyéjében 1672 és 1749 között ezeket valahol máshol raktározták.

\* \* \*

Milyen tanulságok adódnak az eddigiekből? — A Nagyboldogasszony-templom — melyben 1778 és 1806 között az MS-táblákat őrizték — ugyan eredetileg rendi templom volt, de közvetlenül a reformáció diadalra jutása előtt évtizedekig plébániatemplom, ezért a jezsuiták nemcsak a templomra tartottak igényt, hanem azokra a javadalmakra, ingókra és ingatlanokra is, melyek a templom „plébániai” voltából adódtak. Miután királyi utasításra a templomot és hozzátartozó kolostor-épületet is megkapták, 1672-ben sikerült a plébániához tartozó kápolnák és más egyházi intézmények felszerelését is megkaparintaniuk az evangélikusoktól. Érthető, hogy ennek már csak töredéke az, amit 1778-ban ebből a városnak átadtak. Közben ugyanis Selmecbányán is sorban kapják vissza templomaikat a katolikusok. Előbb a Katalin-templom lesz megint újra katolikus, majd a freuenbergi. Az evangélikusoktól 1672-ben visszavett felszerelési anyagból előbb a Katalin-, majd a freuenbergi kapja vissza azt, amit az övé volt, a reformáció uralomra jutása előtt. Ezek a templomok tartozékaiul szerepelnek a továbbiakban a Visitatio-kban, conscriptio-kban. Kegyes adományok is gyarapítják a templomok felszerelését, főleg ami a klenódiumokat és a paramentumokat illeti. A szobrok és táblaképek lebontott oltárokról kerülnek a felszerelések közé. A jezsuiták nem becsülték az antikot, a régit. Az újonnan állított oltárokhöz csak ritkán veszik igénybe a régiek felszereléseit, mert az új oltárok felállításakor nem a régieket akarják rekonstruálni — részben nem is tudják, ezek milyenek voltak —, hanem az új, az ellenreformáció kedvelt és gyakori titulusainak akarnak emléket állítani templomaikban. Ha mégis sikerül egy-egy régi képet vagy szobrot az új oltáron felhasználniuk átmenetileg, csakhamar kieszik közül ezek kicserélését újjal, díszesebbel. Nemcsak a középkor vagy a reneszánsz emlékeivel türelmetlenek, hanem még az egy stíluson belül, a korábbival és dísztelenebbel is. Éppen a selmeci példáink tanúsítják, hogy egyes oltárok tartozékait kétszer, sőt háromszor is cserélték napjainkig. A selmecbányai jezsuita-templom felszerelésében végbement változás jól érzékelteti a jezsuiták e törekvését. A selmecbányai jezsuita-templomra utaló első tényleges adatok az 1667 utáni évekből valók.[56] A hat selmecbányai templom közül a 6. pontban olvashatunk a selmecbányai jezsuiták templomáról. Ebben — többek között — szó van az oltárképről is, mely Magyarország Nagyasszonyát („... Imaginem Beatae Virginis, Matris Gloriosissimae, Mundi et Hungariae Dominae bene magnam...”) Matris Gloriosissimae-t ábrázolja. Az 1707-es visitatio-ban ezzel már nem találkozhatunk, a templom Mária mennybementele (Honori Beatissimae Virginis in Coelos Assumptae erecta, ...) titulusú. Három oltára közül a nagy- vagy főoltáron a Keresztrefeszített Krisztus-szobor (majos constans ex sola Statua Crucifixi, ...) és a nagy díszes tabernákulum áll (cum magno et eleganti Tabernaculo), a jobb oldali oltárt Krisztus a getzemáni kertben (Olajfák hegyén), a bal oldali pedig Xavéri Szt. Ferenc tiszteletére emelték.[57] Úgy látszik, ezek is régi oltárelemekből épültek, s állapotuk nem lehetett kifogástalan, mert néhány év múlva sorra felújítják őket. 1728-ban a két bal oldali oltárt, a Loyolai Szt. Ignác és Xav. Szt. Ferenc oltárait újíták fel — egy év múlva pedig a nagy- vagy főoltárként emlegetett Keresztre feszített Krisztus oltárának megújítására kerül sor[58] (1730: Nova S. Crucis), míg 1730-ban tabernákulumát cserélik ki[59] („novum Tabernaculum in Ara majori...”). A Historia domus egyik bejegyzéséből ismert, hogy a főoltárt 1752-ben újítják fel.[60] Az oltár ismeretlen eredetű képét, mely Mária mennybemenetelét ábrázolta, egy hasonló



témájú újjal cserélik ki. Ez már a harmadik a templom főoltárképei sorában. Az első, melyet egy 1667 utáni oklevél említ: Magyarország Nagybasszonyát, a második pedig — ugyanúgy, mint a harmadik — Mária mennybemenetelét ábrázolta. A Katalin-templom főoltára is többszöri felújításon, változtatáson esett keresztül. 1707-ben még evangélikusok kezében van, ezért a templomról s főoltáráról csak az 1713. évi püspöklátogatási jegyzőkönyvből értesülünk először. E szerint a főoltár közepén Szűz Mária, Szt. Katalin és Szt. Borbála nagyalakú szobra áll.[61] 1731-ben már sok mindent megváltoztattak az 1713. évi állapotokhoz képest. A Mária-szobor helyére Szt. Margit szobrát helyezték, s az oltár felső contignatióját az Atyaisten képével díszítették.[62] Erre a változtatásra 1727-ben került sor.[63] Miután még így sincs megfelelően képviselve a tituláris szent, érthető, ha ennek pótlására a következő évtizedekben többször változtatnak a főoltár szerkezetén. Tehát abból, hogy az MS-képek Mária alakját idéző Mária-szobor 1727-ig tényleg a főoltáron állt, még nem következik, hogy felállítása óta ez az első helye. Ellenkezőleg: abból, hogy kicserélésére elsőként került sor a XVIII. század elején, éppen arra gondolhatunk, hogy a kortársak sem érezték megfelelőnek a Katalin-oltárt. A lebontott oltárok egy-két elemét az újak építéskor felhasználják, a szobrok és képek nagy része azonban sohasem kerül felhasználásra. Ennek tulajdonítható, hogy a Katalin-templom felszerelése között 1731-ben 25 szobor valamint nagy- és kiskép van. Egyikről — Mária szobráról — meg is jegyzi a vizitátor, hogy a régi oltárról való, a képeket azonban csak darabszám említi („Statuam B. V. ex Antiqua Ara, Imagines Majores, et Minores sum Listis N° 25”, pag. 45.).

Az 1778-ban átadott kledóniumok és paramentumok csak 1779-től szerepelnek a Nagybaldogasszony-templom értékei közt. A Nagybaldogasszony-templom jobb oldali — ismeretlen titulusú — oltárán 1707-ben van ugyan egy olyan kép, mely hasonló jelenetet ábrázol, mint az MS-táblák egyike, az Olajfák hegye (Krisztus a getzemani kertben) című, ez azonban csak pusztán tematikai összesítés. Az MS-táblák s a velük együtt tárolt kledóniumok és paramentumok teljesen függetlenek a templomok ismért s a Visitatio-kban megírt értékeitől.

Ezt az anyagot nem oszthatták szét a különböző templomok között, mert olyan templomokból és kápolnákból származtak, melyek a reformáció másfél százada alatt elpusztultak. Ennek tulajdonítható, hogy Selmecbánya templomainak oltárain a XVIII. században és a XIX. század elején még véletlenül sincs olyan alkotás, mely az MS-táblákkal azonos lenne, vagy tematikailag ezekhez kapcsolódna. Mint láttuk, az MS-táblák abban a jegyzékben szerepelnek először, melyet a városi magisztrátus képviselője és München Mihály a selmecbányai plébánia adminisztrátora előtt 1778. augusztus 10-én felvettek, s melyet az 1779-i vizitációban olvashatunk. Miután az 1707-i vizitációban olvasható oltár-leírás sem az MS-mester Olajfák hegye c. képét rejti, nyugodtan feltehetjük, hogy a táblák olyan templomban vagy kápolnában álltak eredetileg, mely a jezsuiták Selmecbányán való megjelenésekor már nem volt visszaállítható.

Nem állíthatjuk, hogy az evangélikusoktól 1672-ben visszavett teljes kincsanyagot a maga teljes számszerűségében valaha is pontosan rekonstruálhatjuk, hiszen a Thököly-felkelés következtében pl. a jezsuita-templom — mint tudjuk — 1679–80-ban annyira elpusztult, hogy csak a bányakamara anyagi segítségével sikerült helyreállítani. Mégis, ha az evangélikusoktól visszavett templomok felszereléseit összevetjük azzal, melyet 1778-ban a városi tanács vett magához, nagyjából képet kaphatunk azokról az egyházi felszerelésekről, melyeket a jezsuiták 1672-ben vettek magukhoz az evangélikusoktól.

Összegezésül annyit minden további nélkül megállapíthatunk, hogy az az anyag, melyek között az MS-táblákat tárolták, olyan templomok és kápolnák felszerelését alkothatta, melyek elpusztultak a reformáció idejében és felállításukra nem került sor 1778-ig.

\* \* \*

Selmecbánya középkori egyházi viszonyairól rajzolt képünk távolról sem teljes, hiszen a templomokon kívül volt számos kápolnája is a városnak. Ugyancsak tálagathatnánk, ha ezek egyikebe próbálnánk behelyezni az MS-táblákat. Mindenekelőtt azokkal a kápolnákkal kellene kezdenünk, melyek az MS-táblák festésének idején készültek, ha egyáltalán ismernénk az MS-táblák keletkezésének s a kápolnák létesítésének pontos idejét. Világos, hogy ennél megbízhatóbb, egzaktabb módszer kell választanunk ahhoz, hogy a kérdésre válaszolhassunk.

Az MS-táblákat az 1779. évi Canonica Visitatio 6 olyan nagyméretű képként említi, melyek közül 4 Krisztus szenvedését reprezentálja. E szerint a táblák — legalábbis 4 közülük — a Krisztus szenvedése-sorozat tartozékai. Ezt egyébként már az eddigi művészettörténeti kutatások is tisztázták. Legfeljebb a két nem Passio-, hanem Mária élete-sorozat hovatartozását vitatnánk, bár egyre inkább az a felfogás válik uralkodóvá, hogy a 6 MS-tábla nem két, hanem egy, méghozzá a Passio-sorozat része.

Érdekes és figyelemre méltó, hogy 1779-ben a 6 képet két ikonográfiai ciklus részeként tekintették. Egyelőre maradjunk a Passio-sorozat tábláinál.

Ha igaz az, hogy az oltárképek valahogy mindig kapcsolódnak a templom vagy kápolna titulusához, akkor nyilvánvaló, hogy csak olyan templom oltárán állhattak egykor, melynek titulusa a két ikonográfiai ciklus egyikéhez vagy másikához kapcsolódik. A 4 Passio-kép nyilvánvalóan a Krisztus szenvedése-sorozat része, míg a Krisztus születése és a Visitatio-tábla a Mária élete-sorozathoz tartozik. Azért tartjuk különösnek a 6 tábla ikonográfiai kettéválasztását, mert éppen a selmecbányai kálvária szolgált szinte egyedülálló példát Jézus és Mária fájdalmas életének együttes bemutatására. Tudomásunk szerint a selmeci kálváriához hasonlítható „sehol sincs a világon”. [64]

Hogy e kálváriát megérthessük — Hidvéghy Árpád szavaival — tudnunk kell, hogy a selmeci kálvárián nincs rendes keresztút, azaz jeruzsálemi keresztút, amely imakönyveinkben is le van írva. A rendes jeruzsálemi keresztút első stációja így szól: Pilátus elítéli Jézust. Tehát a rendes keresztút Jézus utolsó útját ábrázolja elítéltetésétől (azaz Pilátus házatól) a sírig. Ez a jeruzsálemi út 14 stációra oszlik. A selmeci út egészen más. Kezdődik a názareti ház előtt, amikor Jézus elindul hazulról, hogy megkezdje megváltói munkáját. Ez a selmeci szentút 24 stációra, megállásra oszlik.

Bár a közvélemény úgy tudja, hogy a selmeci kálvária XVIII. századi alapítású s így nehéz, ill. lehetetlen felhasználni középkori ikonográfiai sajátosságok bizonyítására. Mindenekelőtt leszögezzük, hogy a jezsuiták csak újjászervezői és nem alapítói a kálváriának. Historia domus-uk egyik 1672. évi bejegyzése [65] bizonyítja, hogy a kálváriát nem ők, hanem egy Schwald nevű jámbor katolikus alapította több mint 150 évvel ezelőtt. A kálvária alapítására vonatkozó forrásaink ugyan ellentmondások — de egyik forrás szerint pl. 1571-ben alapították. [66] Abban azonban teljes az egyezés, hogy alapítása, létesítése a reformáció előttre, a katolikus időkre tehető. Ily módon koncepciójában sem XVIII., hanem XV–XVI. századi és alkalmas arra, hogy az MS-táblák ikonográfiai sajátosságait ennek alapján eldönthessük.

Azonban még a kibővített, vagyis a selmecbányai keresztút stációi között sem található olyan, mely Jézus elindulása (Búcsúja anyjától) előtti jelenetet tartalmazna. Köztudott, hogy a két Mária életét ábrázoló tábla közül egyik sincs a selmeci kálvária stációi között. Sem a Vizitáció, sem Jézus születése témák nem illenek bele kronológiailag (mindkettő Jézus búcsúja előtti jelenet) a stációk képsoraiba. Érthető tehát, ha a XVIII. században sem tekintették a két Mária-élete táblát a Passio-sorozat részeként.

Mindebből számunkra egy fontos következtetés adódik. A 6 tábla nem egy, hanem két ikonográfiai ciklust tartalmaz. Következésképpen, a táblák nem egy, hanem két oltár elemeinek tekinthetők. Az egyik oltár, melyen



Passio-tematikájú képek álltak egykor, csak Krisztus szenvedése titulusú lehetett. Egykori búcsúlevelek a régi selmecbányai oltárok titulusait, sőt némely esetben fundátorait is fenntartották. Ezekből tudjuk, hogy Selmecbányán a XV. század végén, a XVI. század elején csak egy Passio-sorozat titulusú oltár állott. Ez — mint tudjuk — az ún. Szt. Jeromos-kápolnában állt. Ennek hollétéről biztos adataink ugyan nincsenek, de — mint Breznyi János Selmecbánya monografikusa feltételezi [67] — valószínűleg a Siglisbergen (Piergen) — Windchacht mellett állt, ahol a múlt században a hieronimiták Szt. Jeromos-féle zárdája épült. A hieronimita rend Szt. Ágoston regulát követte. Alapítójuk Pisai Péter volt. 1733-ban telepedtek le a selmecbányai Winschachton, vagy másképpen Siglisbergen (Pjerg, Szélakna). [68] Ha nem is ismerjük a kápolna pontos helyét, méreteit, egykori formáját, írásos források alapján annál többet sikerült róla összeállítanunk. Szárnyasoltárát — mint már említettük — Krisztus szenvedése tiszteletére állították, valamikor 1492 után. Ezt abból a végrendeletből tudjuk, mely gondoskodik — többek között — az oltár felállításáról. Ez tulajdonképpen annak a végrendeletnek a kiegészítése, melyet Keusch Gilg 1492-ben Erzsébet-nap után Gloger plébános, valamint Munner Gilg és Ressel urak, városi polgárok előtt tett. Ebben 70 ft-ot hagyott a kolostorban megépítendő plébánia-templomra (Szt. Miklós-, később a jezsuita időszakban: Nagyboldogasszony-templom).

Keusch Gilg legkedveltebb egyházi helye azonban nem a plébániatemplom, hanem a Jeromos-kápolna (Capelle St. Hieronymi) volt. Ezért a megépítendő plébánia-templomnak tett korábbi végrendeletét kiegészíti. Így „összes könyveit, a Krisztus szenvedése-táblákat, az összes metszeteket és képeket, valamint a három ércmalmát a ternyei bányával és abban az esetben, ha gazdaasszonya meghalna, minden ékszere, gyűrű, öv, ezüst serlegek, ruhák, koszorúk és tartozékok: tálak, edények, a ház és a bánya a Ratschacht-ban a Szt. Jeromos-kápolnáé legyen, mely már a malmok kamatából eddig is évi 21, 67 ft-ban részesült.” Emellett Tamás nevű káplánjának egy közepes ezüst serleget, két ágyat, négy lepedőt, 2 inget és 10 ft-ot hagy, valamint lakásához úti-költséget állapítsanak meg a végrendelet készítői. Az 1493-ban még fennálló aktív terhekkel együtt összesen 710 ft. 43-ot hagy a Jeromos-kápolnának. [69]

Egy másik 1499. évi adat szerint Sorau György — a reformáció selmecbányai szálláscsinálója, később selmeci plébános — és a Keusch Gilg végrendeletében is szereplő Tamás káplán együtt töltik be a Jeromos-kápolna kormányzói tisztét. Bár ekkor, 1499-ben Johann Gollert a plébános, valószínűleg csak átmenetileg, mert — mint a forrás említi — a korábbi plébánost, Glogert nevezik ki helyére, [70] aki továbbra is, egyik motorja lesz Keusch Gilg végrendelete végrehajtásának. Úgy látszik, Tamás káplán már Keusch Gilg életében is a Jeremiás-kápolna kormányzója volt, ezért végrendeletében Keusch Gilg rá is gondolt, míg Sorau feltehetően csak később került Selmecbányára és vált a kápolna kormányzójává, talán még Gloger intenciójára. Egy biztos, 1499-ben még ketten látják el a kápolna kormányzói tisztét. 1500 után Tamás káplán neve már nem szerepel többé, ezzel szemben Sorau Györggyel mind többször találkozhatunk forrásainkban. Meddig volt káplán a Szt. Jeromos-kápolna kormányzója, mikor nevezték ki plébánossá, Gollert vagy Gloger után közvetlenül vagy Selmecbányán kívül máshol is szolgált időközben — nem tudjuk. 1520-ban azonban már városplébánosként írja alá Roessel Erasmus végrendeletét. E szerint már nem káplán és a Szt. Jeromos-kápolna kormányzója, hanem a város Miasszonyunk-templomának plébánosa. Mindenesetre az említettekből kitűnik, hogy a város első evangélikus lelkésze az a Sorau György volt, akit Gloger plébánoson és Tamás káplánon kívül 1499-ben a bennünket mindenekelőtt érdeklő Jeromos-kápolna kormányzójaként emlegetnek. Írásos adatainkból tehát teljesen nyilvánvaló, hogy a Jeromos-kápolna a Miasszonyunknak titulált plébániatemplom tartozéka volt, mely a két kormányzón — Tamás káplánon és Sorau

Györgyön — keresztül tartozott a plébános Johann Gloger, ill. Johann Gollert alá.

A másik oltár, melyen a Krisztus születése és a Vízitáció állott, mindenképpen a Mária-titulushoz — feltehetően Miasszonyunkhoz — (Nagyboldogasszony) kapcsolódik. Több ilyen titulusú oltár is volt Selmecbányán az MS-táblák keletkezésekor, a XVI. század elején. Volt egy Havi Boldogasszony (Mária ad Nives) titulusú templom is, melyet másképpen forrásaink frauenbergi templomként emlegetnek. Jelen alakjában a XVI. század második felében épült, mint Mária-kápolnát azonban — mely a mai templom sanktuariumát foglalja magában — Roessel Erasmus építtette 1512-ben. [71] Egyébként is, a templom is újjászerveződött a XVIII. században, ezért egykorú felszerelésének maradványait a raktárból kiemelték. A Katalin-templomnak is volt egy Mária-titulusú, ún. Miasszonyunk-oltára, melyet Johannes Gloger városplébános és Andreas Hillebrandt alapított 1496-ban. [72] Ebből az oltárból egy kicsinyét ölében tartó nagyméretű Mária-szobor maradt fenn mindössze, ezért a Miasszonyunk-oltárt nem tudták a XVIII. században már összeállítani. A Mária-szobrot — a Szt. Borbála- és Katalin-szobrokkal együtt — a Szt. Katalin titulusú főoltárra helyezték. Az 1727. évi oltár-cseréig állt itt, amikor Szt. Margit szobrával cserélték ki. [73] A szobor a templom raktárába került, ahol 1731-ben még 25 szobor, valamint nagy- és kiskép volt. Mária szobráról meg is jegyzi, hogy a régi oltárról való, a képeket azonban csak darabszám említi („Statuum B. V. ex Antiqua Ara, Imagines Majore, et Minores sim Listis N° 25, pag. 45”). [74] E szobornak a Vízitáció Mária alakjával való hasonlóságából jutott Genthon arra a következtetésre, hogy a tábláknak is ott kellett állniuk, vagyis a Katalin-templom főoltárán, mint a Mária- és ma a selmecbányai múzeumban lévő Szt. Borbála- és Szt. Katalin-szobroknak. Ha figyelembe vesszük, hogy a Mária-szobroknak csak másodlagos helye a Katalin-templom főoltára, az első ugyane templom Miasszo-



14. A donátor-figurák közelről



nyunk-oltára volt, akkor, ha az oltáralapító és a Keusch Gilg végrendelete körül tevékenykedő Gloger azonosságára gondolunk, Genthon meglátását zseniálisnak kell tartanunk.

A Katalin-templom sem jöhet azonban számításba, mert 1707-től ez is tovább folytatta katolikus templomi funkcióját és szintén kiemelte felszerelésének maradványait a jezsuiták raktáraiból. Ily módon jelez-e valamit ez a Genthon által észrevett és feltárt összefüggés, vagy a hasonlóság csupán véletlen és nem törvényszerű összeesés?

Ha nem is állt — mert nem is állhatott — a két Mária-tábla a Katalin-templom Miasszonyunk-oltárán, Glogernek a táblák körül játszott kiemelkedő szerepét alig vitathatjuk. Volt-e ezeken kívül másik Miasszonyunk-oltár Selmebányán, melyhez a városplébánosnak köze lett volna? — Említettük, hogy a város plébánia-temploma a domonkosoktól átvett Szt. Miklós-templom (melynek ekkoriban titulusa nincs) csak 1532-re épül fel. Az 1450-es, 70-es években plébániatemplomként funkcionáló óvári templomon olyan lényeges átalakításokat végeznek kb. 1490 és 1514 között, hogy az 1500-ban elkészült és felszentelt Katalin-templom a plébániai teendők színhelye a közbülső időszakban. Nem véletlen, hogy Johannes Gloger, a városplébános és Andreas Hildebrandt bíró — a város két első egyházi és világi embere — is itt alapítanak oltárt. Tehát Glogernek a XV. század végén nemcsak az éppen ekkor épülő plébánia-templommal kellett foglalkoznia, hanem az óvárral is. Az óvári templom oltáraitra és berendezéseire a gyűjtőmunka már évtizedekkel ezelőtt megindult. Például az 1491-ben megalakult selmebányai mészáros-céh [75] már 1487-től folytat gyűjtést a plébániatemplom Szt. Kereszt-oltárára, hogy a céh első, nagyszabású produkuma elkészülhessen. Ennek ellenére a templom Szt. Kereszt-oltárát csak valamikor 1500 és 1514 között emelték. Ebben az időben készülhetett a Miasszonyunk-oltár is, melyet egyszerűen nem a titulusáról, hanem rendkívüli méretei alapján „hohe-altar”-nak vagy magas-oltárnak emlegetnek forrásaink. Már Genthon hangsúlyozta, hogy az MS-táblákat magában foglaló oltár csak olyan templomban vagy kápolnában nyerhetett elhelyezést, amelynek magassága, tehát méretei miatt ilyen hatalmas oltárkompozíció befogadására alkalmas volt. E megmondolás is egyike volt azoknak, melyek alapján az MS-táblás oltár egykori helyén a Katalin-templom főoltárát vélte felismerni.

\* \* \*

Az MS-táblák készítésének pontos idejét nem tudjuk. A Feltámadás című táblán látható évszám szerint 1506-ban készült egy MS szignójú mester által. Már Divald figyelmeztetett, hogy a szignó ugyanúgy lehet utólag festett, mint az évszám. Ugyanis a táblákat — főleg az ilyen szempontból érdekes Passio-témájúakat — kétszer is rekonstruálták. Az MS-szignót akkor pillantották meg az egyik táblán, amikor a képek alkotójában Martin Schongauer volték. E momentum fölöttébb elgondolkodtató, legalábbis olyan szempontból, hogy a szignó abszolút hitelében bízunk. Bár újabban ismét hitelesnek vélik az évszámot és a szignót, ennek ellenére nem árt, ha ezzel kapcsolatban kételyeinket változatlanul fenntartjuk és úgy véljük, hogy az évszám csak a Passio-sorozat készültét jelzi, a két Mária-életét tartalmazó tábla készítését a Passio-képek elé vagy utánra tesszük. Említettük, hogy a Jeremiás-kápolna — ahol a Krisztus szenvedése képek álltak — már 1492-ben állt, sőt ebből és a század utolsó évéből két kormányzójának neve név szerint is ismert. Talán nem tévedünk, ha Kachelmann alapján Keusch Gilg kiegészítő végrendeletének dátumát 1499-re tesszük, amikor már Tamás-káplánon kívül Sorau György is a kápolna kormányzója. Ekkor ugyan már Gollert a plébános Selmebányán, csak remény van arra, hogy Glogert választják újra plébánossá. Későbbi adataink alapján ugyan Glogert selmebányai plébánosságáról nem tudnak. Selmebánya plébánosainak rendelkezésünkre álló névsora szinte

minden ezzel kapcsolatos következtetést kizár. Ugyanis Johannes Gollert-et Michael Klasz (!) követi a plébániai székben, [76] 1510-től pedig Stephanus Privicz a selmebányai plébános. 1507-től 1520-ig Sorau György a selmebányai plébános, aki egyes — nem megerősített források szerint már 1467-től — mint selmebányai káplán szerepel. 1501-től az 1522-ben plébánossá lett, majd a protestantizmus pártjára állt Simon Keck is már selmebányai káplán. [77]

Az óvári templom építéstörténeti adatai között annak a Johannes Glogernek a neve is szerepel, aki 1499-ig volt a plébános Selmebányán. Az óvári templom alig leépítése 1500-tól 1514-ig tartott, így Glogernek alig lehetett már szerepe ennek munkálataiban. Sőt hitelt érdemlő adataink szerint Gloger nem 1500 után, hanem jóval ezelőtt — egyik forrás szerint már 1479-ben — plébános Selmebányán, akinek egy Spaldner Mihály és egy ismeretlen nevű káplán segítésként teendői ellátásában. [78] Ily módon tehát Gloger évtizedekig volt selmebányai plébános, tevékenysége azonban már nem terjedt az 1500-as éveken túl, amikor az óvári templom építése folyt. Selmebánya másik — csak alig ezelőtt készült — templománál, a Szt. Katalin-templomnál nemcsak ugyanilyen tagozású, hanem méret tekintetében is azonos kiképzésű ablakokkal találkozunk. E hasonlóságból, sőt mondhatnánk azonos részletekből is kétségtelenül meg lehet állapítani, hogy az 1500-ban felszentelt Szt. Katalin-templom és a vártemplom egy mester [79] alkotása volt — írja Lux a selmebányai óváról írott tanulmányában.

E megállapításokból önként adódik, hogy Gloger az óvári templom építésekor már nem volt Selmebányán, így annak építésének irányítását már nem végezhetette közvetlenül. Ezzel szemben — s ez is adataink egyik tanulsága, a Szt. Katalin-templomon dolgozó építő, faragó- és festőműhely folytatta 1500-tól az óvári Miasszonyunk-templom építését. A két templom közötti feltűnő hasonlóságból csak ilyen összefüggésre következtethetünk a két templom ismert átépítési idejéből. Ez viszont megerősíti azt a feltételezést, mely szerint Gloger neve fémjelzi az óvári templom nagyszabású átépítését. Tudjuk, hogy az építkezések beindítását hosszú előkészület előzi meg. Nemcsak az anyagiak előteremtése nehéz, bonyolult munka, hanem az építők szerződtetése, felfogadása és a közben adódó problémák elhárítása is állandó figyelmet, körültekintést igényel.

Johannes Gloger különösen a Katalin-templomot érezte magáénak, hiszen ide állíttatott oltárt Andreas Hildebrandt városbíróval, aki egyébként az oltár alatti kriptát választotta magának temetkezőhelyül. Nemcsak az építkezés esett Gloger plébánossága idejére, hanem az építkezések megszervezése, beindítása, sőt a műhely kijelölése is. Gloger személyében műértő plébánosa volt a városnak. „Honorable Dominus J. Gloger, artium baccalaureus”-ként emlegeti, s mint Katona Historia critica-ja tanúsítja, képesítését valószínűleg a Mátyás által alapított és Schomberg György vezetése alatt álló pozsonyi egyetemen nyerte. [80] Mátyás szerette Selmece és valószínűleg Selmec is ragaszkodott a pompa- és művészetszerető Mátyáshoz. Városi privilégiumát is neki köszönhette, amit az egyházi okiratok is emlegetnek még a XVI., sőt a későbbi századokban is. A plébániai jogokat élvező Szt. Miklós-templom kegyúra is a király volt nemcsak a középkorban, hanem még a XVII.—XVIII. században, a templom jezsuita birtoklásakor is. Következésképpen a plébániatemplomul szolgáló óvári templom átépítéséhez a polgárok adományán kívül a király is jelentékeny összeggel járult hozzá. Ennek kieszközlése jelentős diplomáciai ügyességet igényelt a várostól. Keusch Gilg már említett, 1492. évi végrendeletének egyik tanújaként szereplő Munner Gilg városbíró a nagy király kedvelt híve volt. Ezt bizonyítja az is, hogy ő volt annak a küldöttségnek a vezetője, akik 1484-ben a nagy királyt budai kastélyában felkeresték és kedvességük jeléül egy arany serleggel — divatos nevén — Kopf-fal ajándékozták meg. Ezek a Kopf-ok a kor valóságos ötvösremekei voltak, s arany értékükön



túlmenően jelentős esztétikai értéket is képviseltek. A selmeciek által Mátyásnak adott Kopf-nak a súlya 3 márka, s 18<sup>1</sup> piset volt 34 arany forint értékben, melyhez képest egy márka értéke kb. 11 forint volt.[81] A forrásokból arra nem kapunk támpontot, hogy a selmeciek mit akartak elérni a „kedvességükkel”. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy ekkor folyt a Szt. Katalin-templom építése, s már készültek az óvári újjáépítéséhez, valamint az ún. kolostortemplom átalakításához, akkor úgy hisszük, nem állunk messze a valóságtól, ha a selmeciek követjárását az építkezések anyagi előfeltételeinek megteremtésével hozzuk összefüggésbe. E feltételezést támogatja az is, hogy Munner Gilg bíróságával időben egybeesik Gloger plébánossága.

Forrásainkból nyilvánvaló, hogy hosszú építkezések kezdődtek az 1480-as évek végén Selmechányán. Ugyanaz az építő-, faragó- és festőiskola működött közre nemcsak

a Szt. Katalin- és az óvári Miasszonyunk-templom építésénél, hanem a kápolnáknál is. A Passio-táblákat magában foglaló Jeremiás-kápolna ugyan ekkor már állt, a táblák festésére azonban — ha az egyik táblán látható 1507-es évszámnak hihetünk — csak évtizedekkel később került sor. Ekkor Gloger nincs már Selmechányán, de változatlanul ott van káplánja, Sorau György, aki később plébánossá emelkedik.

Az MS-táblákat eddig a Selmechányán ekkor tevékenykedő műhelytől függetlenül vizsgálták. Továbbá arra sem figyeltek fel, hogy az építettő szerepét nem a német város, hanem a magyar király töltötte be, akit egyik híve, a reneszánsz műveltségű Gloger, majd ennek utódja Sorau György követett.

Katona Imre

## J E G Y Z E T E K

- 1 Művészet, 1963. 12. sz.
- 2 Művészet, 1964. július 45–47. l.
- 3 Az esztergomi hercegprímási Képtárban lévő Művek jegyzéke. Esztergom, 1891.
- 4 Maszlaghy i. m. 1891. 8. l.
- 5 1888. november 18.
- 6 Erdemes 1886. július 7-én Simor János primáshoz intézett levelének egy részét idézni, mely nemcsak a gyűjtemény nagyságát, sokrétűségét, a szállítás bonyolultságát érzékelteti, hanem arra is utal, hogy a hatalmas gyűjtemény gondja Simor Jánost is foglalkoztatta: „Akinék alkalmá van látni műtárgyainak nagy mennyiségét, az fogalommal bírhat a fáradságról, melynek áldozatába került a hirczolkodás és elhelyezés nagy munkája! Bars-Szt. Keresztről és Besztercebányáról hatszáz harmincznyolcz colliban, mely tizenkét vasúti vaggont töltött be, jöttek le Váradra a tárgyak. Pedig a püspök úr mindkét rezidenciájában az összes, tulajdonát képezett vendégszobái berendezést utójára hagyta. Mintegy ötetheti munkába került a 14 000 kötetből álló magánkönyvtár, 40 db gobelin, 60–70 db perzsa szőnyeg, 4–500 db kép és festmény és a külön múzeumot képező zománc-, ötvösmű- s egyéb egyházi szerelvényekhez tartozó tárgyak becsomagolása.” Ipolyi halálakor is Czobor tájékoztatja Simor János hercegprímást. Egyébként ő volt a gyűjtemény „múzeumi őre”, s mint ilyen az Ipolyi-hagyaték végrehajtója Fraknói Vilmos mellett (Czobor B. levele Simor Jánoshoz, Primási lt. Nr 3990, Ipolyi A. végrendelete stb.).
- 7 Katona Imre: Az Iparművészeti Múzeum besztercebányai terítők. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve, IX. kötet, 62. l., 26. l.
- 8 Magyarország csúcsviszkori oltárai.
- 9 Genthon István: A selmechányai Szent Katalin-templom hajdani főoltára Bp. 1931. 130. l.
- 10 Csúcsviszkori szárnyasoltárok Hont vármegyében. A Magyar Mérnök és Építészegylet Közlönye, 1910. 57. l.
- 11 Diváld Kornél: Hézagok a Szépművészeti Múzeumban Figyelő (1911) IV. kötet, 414. l.
- 12 Diváld K.: Csúcsviszkori szárnyasoltárok... 57. l.
- 13 Némethy Lajos: Series Parochorum.
- 14 Vályi A.: M. o. leírása, Buda 1796–99. III. 250. l.
- 15 Genthon: i. m.
- 16 L. Mojzer Miklós irodalmi tevékenységét.
- 17 Az Adatokat részben Némethy: Series-éből, részben az esztergomi érseki levéltárban lévő Canonica Visitatio-kból merítettük: Hont-Szent Antal; patrónusa 1671-es Visitatio szerint a Koháry család (Némethy: princeps Saxo-Coburg et Gotha). Védőszentje: Remete Szent Antal. 1724-ben Capellája van: In hon. SS. Dominis Jesu et Mariae. (Némethy szerint: Sacellum BMV et S. Joannis Nepom.)
- Régi (védőszent után lehet középkori) plébánia. Némethy 1561-es Visitatio említi plébánosával együtt. Illésházy Szaniszló 1592-ben templomot épít (csak újjáépítés lehetett, mert a katolikusok vissza-visszavették: profanata reconciliata iterum: Némethy) 1647-ben katolikus lelkészé volt (Némethy), 1675-ben parochia restituta (Némethy). Rövid időre utóljára 1790-ben protestánsok birtokolták. A számtalan Visitatio közül áttanulmányoztam a következő éveket: 1713, 1731, 1754, 1761.
- A Visitatio írói igen alaposan szemügyre vettek mindent és szinte aprólékos részletességgel írták le a dolgokat. A templom oltárai, ezeknek szobrai, képei s más esetleges képek, szobrok, capellák, zászlók, kelyhek és oltáruhák, könyvtartó vákosok és vizesboros kancsók a tálcával együtt, Szűz Mária-szobrainak ünnepeként változó öltözetei, ill. fejére való koronái stb., minden belekerül a Visitatio lapjaira. A sekrestye felszerelése szekrényeivel s ezek szentruha tartalmával szám és más szükséges adat szerint. —

Munkánk eredménye negatív. Ennek ellenére leírtunk néhány, esetleg a kutatásban sejtést előidéző dolgot.

1713-as Visitatio (oldalszámok nélkül) „Altaria duo. Majus altare est antiqui operis habens annexum sibi tabernaculum novum et in medio altaris statuas BMV S. Catharinae, SS. Antoni, Stephani, Ladislai, Emerici... Minus altare est S. Annae dicatum.”

A Clenodia Ecclesiae cím alatt is 26 sor olvasható, még sincs minket érdeklő adat. „Candalebra in majori altari ex metallo 2, stanes autem 2.” Olyan részletek, amelyek a kutatót negatív esetben is megnyugtatták.

1731-es Visitatio. A legvégén írja: „Sepulchrum Christi Domini antiquum ligneum.” (67–74).

1754 (pag. 19–62). A felszerelések részletes felsorolása; 1761 (pag. 190–198). Koháriak a patrónusok. A Krisztus-koporsót nem említi.

Transfiguratio napján Kolpachra vezetnek processziót.

18 Genthon i. m. — Einczinger Ferenc: Adatok M. S. mester problémájához — A primási képtár világhíres képeiről. Esztergom és Vidéke, 1933. január 22.

19 Genthon István: A régi magyar festőművészet. Vác 1932. 127. l. 102. tábla, Ism. Péter András, Magyar Művészet 1932, 319–333. l. lásd még Ybl Ervin cikkét a Napkelet 1932. februári számában és a Budapesti Hírlap márc. 1932. márc. 27-i számát!

20 Sbánya Canonica Visitatio-it az esztergomi Érseki lt. őrizi. Az 1561. évi Fasc. I. l., az 1713. évi Fasc. III. 15-a., az 1731-es Fasc. IV. 19., az 1754. évi Fasc. VIII. 38., az 1779-es Fasc. XXV. 127., az 1829-es Fasc. LXII 369-es jelzetű.

Az OL-ban lévő jezsuita-anyag (Ol. Acta Jes. Red. Schemn.) a város három Canonica Visitatio-ját tartalmazza: Can. Vis. 1692. júl. 1.; 1707. aug. 16.; 1713. aug.

A város egyházainak conscriptio-i ugyancsak a primási levéltárban találhatók az alábbi jelzetek alatt: 1761 = Fasc. XIX. 94.; 1766. = Fasc. XXI. 111.; 1774. = Fasc. XXI. 118.; 1733. = Fasc. V. 28.; 1802. = Fasc. IV. 288.

Selmechánya. A Visitatio-k meglepő terjedelemben és részletességgel foglalkoznak plébániájával, annak templomaival, ill. kápolnáival s ezek felszerelésével. Plébániatemploma 1442-ben elpusztult (1444?). A mai Szt. Katalin-templom 1491-ben épült cura et impendio civium. Búcsúja húsvét után 3. vasárnap van.

A döméseknek is volt itt templomuk és kolostoruk már a XIII. sz.-tól (1278). Szt. Miklós egyházát mint a plébániatemplomot a protestánsok korán átvették. Az ellenreformáció győzelmével a Szt. Miklós egyházába, ill. kolostorába a jezsuitákat telepítik le, 1678-ban. „Universis fundis in unum convulsis” császári- királyi engedéllyel. Ez a kolostor adott plébánost a Szt. Katalin-egyházba is. Egyetlen pátert. Sőt — a Visitatio-k panasza szerint — a jezsuiták arra törekedtek, hogy a hívek az ő templomukba járjanak. Még a plébános jogához tartozó keresztelek stb. kiszolgáltatását is ők végezték.

1754-ben (talán?) „Sepulchrum Xti Domini pro sacra die Veneris aperendum satis sumptuosum.”

1761. Visitatio. 1–21. old. (Ugyan Szt. Miklósról van szó) Szt. Mária-szobrainak ünnepek szerint változó koronái.

1829. A jezsuita templom capellái (talán mint a soproni domban: magában a templomban (Nepom. Szt. János, András, Iván, Erzsébet, Havas Boldogasszony, Szt. Anna. Utóbbiról olvasható, hogy 1507-ben készült, tehát még a dömések idejében. Máshol azt mondja, templomukban hét oltár van.

Az oltárok anyaga, szobrai, gyertyáinak száma, anyaga, aranyozott-e stb. Ruhafelszerelése és egyéb felszerelések. Harangok, keresztjük stb. Az úrkoporsó. Tabula vagy tabella picta, vagy hasonló megnevezéseket nem találunk benne.



21 Sbánya egyházainak püspöklátogatási jkv. 1829. Esztergom Érseki Levéltár, Fasc. LXII. I. b. 379, pag. 100.

22 Bertalan A.: A selmecbányai kir. kath. nagygymnasium rövid tört. A sbányai kath. gimn. ért. 1875. 6–18. l. OSzK. Ért. 1710/b.

A tűzről Selmecbánya 1829. évi Canonica Visitatio-ja is részletesen beszámol (Fasc. LXII. I. b. 369, pag. 6.).

A tűzők a torony beszakadt s emiatt a szentély beomlott s az itt lévő drágaságok elpusztultak, ill. megrongálódtak. Az értékeket a Szt. Katalin-templomba és freudenbergi kápolnába szállították át. A megrongált oltár helyreállítása okt. 14-én fejeződött be. Megemlítjük, hogy a 6 MS tábla 1778 után a templom szentélyébe függött. Menekítését ez a körülmény tette szükségessé.

A tűzről Kvassaynak Némethy Lajoshoz küldött feljegyzéseiben is olvashatunk. — Simor-hagyaték. Némethy: Series Parochorum Schemniczen. 1275–1886, Érseki Lt. Esztergom, N. 2449.

23 L. 1779-es Visitatio-t!

24 L. az 1707-es, 1713-as és 1779-es Visitatio-t 1752. okt. 30. Az orsz. It. Acta Jesuitica-anyagában két összefoglaló pereslevél van. Egyikben Sbánya városa tiltakozik a jezsuiták terjeszkedése, a Szt. Katalin-templom plébánosai teendőinek ellátása ellen.

Ennek jelzete: OL. Kam. It. Acta Jes. Res. Schemn. Fasc. 1. nro. 22.

A másik aktában Mayerl Benedek jezsuita superior szembeáll Sbánya város állításaival és azokra válaszol a garamszentbenedeki konvent előtt (1752. okt. 30.).

Ennek jelzete:

OL. Kam. It. Acta Jes. Ras. Schemn. Fasc. 1. Nro. 21.

A vita abból eredt, hogy a Lipót által 1677-ben a jezsuitáknak adományozott volt Szt. Miklós-, később Nagyboldogasszony-templom közvetlenül a reformáció megjelenése előtt plébániatemplom volt, s így a jezsuitákat a templomon túlmenően azon jogok is megillették, melyek a templom plébánia jellegéből adódtak. Ezek élvezete viszont sértette a város patronátusságában lévő Szt. Katalin-templom érdekeit, nevezetesen, hogy ebben is a jezsuiták végezték a szentségek — köztük a keresztség — kiszolgáltatását, jöllehet ez a város szerint a Szt. Katalin-templom plébánosának lenne a joga, hiszen a Szt. Katalin-templom is volt, rövid ideig plébániatemplom.

Sbánya város nevében Lanzer de Moo azért tiltakozik a garamszentbenedeki konvent előtt, mert a sbányai jezsuiták az elmúlt esztendőben 2 páter teleptettek ki Windschachtra, annak ellenére, hogy ez és a vele határos Pierg és ennek alsó és felső utcája a selmecbányai plébánia hatásköre, s hogy Selmecen a jezsuiták csak missiót töltenek be s nem plébániát megillető hatáskört, mely egyébként — a város szerint — a Szt. Katalin plébánosát illeti.

E vádakra Mayerl Benedek sbányai superior válaszol a garamszentbenedeki konvent hiteleshelye előtt 1752. okt. 30-án kelt levelében.

A hosszúra nyúlt levél szerint a Nagyboldogasszony patronátusi joga a királyé: Az 1677-es adománylevélben ugyanis Lipót király kinyilvánítja, hogy az összes azon magyarországi templomoknak, melyeket az etrenek foglaltak el, ő mint király a legfőbb kegyura. Ebben az oklevélben elhangzottak jogosították fel a jezsuitákat arra, hogy a Nagyboldogasszony-templomban már 1668-ban keresztelhessek.

1688. jún. 4. kelt (s idemellékelt) császári leiratban meghagyja a király, mint legfőbb kegyúr, hogy a romos sbányai plébániatemplom helyreállítására, melyet a Thököly-felkelők 1679-ben elpusztítottak (ezeket Josza pap vezette) a selmecbányai kamara fizessen 4500 forintot, mely összeget — mint a mellékelt nyugta bizonyítja — a templom fel is vett. Ez is bizonyítja — állítja Mayerl —, hogy a király élt is legfőbb kegyúri jogával. . .

Tagadja, hogy a városnál olyan oklevél lenne, mely bizonyítaná azt a feltevést, hogy a Szt. Katalin-templom fennhatósága alá tartozott volna valaha a Szt. Erzsébet-kórházkápolna. A város tulajdonában lévő 1515. évi Ulászló-féle okirat egyetlen olyan pontot sem tartalmaz, mely a Szt. Katalin-templomnak, mint plébániatemplomnak jogairól s hozzátartozó kápolnákról és egyéb javadalmakról beszélne. Ugyanis szerinte a patronátusi-jog megsértésével volna egyenértékű, ha valaki a templomok javadalmaihoz hozzányúlna! . . . A Szt. Katalin-templomnak, a Havi Boldogasszony- és a Szt. Anna-kápolnáknak joga a királyi hatalomtól független.

Selmec városa és a jezsuiták között a garamszentbenedeki konvent előtt folyó per egyik aktája (1756, a jezsuiták válasza a város állításaira) megvan Esztergomban is. Érseki Lt. Esztergom, Vetus, 1290.

25 Breznik János: Némely adatok a selmecbányai ágost. hitv. evang. kerületi liceum múltjából. Sbányai ev. liceum évk. 1879–80, 3–45 l., OSzK Ért. 1710 BÉl: Not. Hung. IV. pad. 563.

26 1561 Can. Vis. Sbánya

„Sennicia est civitas Sacrae Caesareae Mattis et est libera. Ibidem abundant fodinae. Habet ecclesias quatuor. Prima est optima et pulchra, abundatque rebus ecclesiasticis, attamen solum quinque habet calices, eo quod serenissimus rex Ludovicus, cum expeditionem habeat adversus Turcam, aces omnium ecclesiarum montanarum civitatum conflare fecerat. Haec ecclesia nulla Sacramenta habet, praeter puram aquam pro baptisandis pueris, et hi batpsan- tur more haeretico. Secunda ecclesia est in qua slavorum concio-

nator praedicat. Et haec ecclesia caret Sacramentis, Tertia ecclesia est in monte, nullus ibi celebrat. Quarta est muro cincta ad modum arcis corroborata fortaliciis fortissimis”.

A templomokra vonatkozó részlet magyarul: . . . 4 temploma van. Az első, a legjobb (optima) és nagyon szép. Egyházi felszerelésekben bővelkedik csak kelyhe 5 van, bár amikor Lajos király öfelsége a török elleni hadjáratot indított, az összes bányavárosok ércét beolvastatták. Ebben az egyházban nem szolgáltatnak ki szentséget a tiszta vizen kívül a gyermekek megkeresztelésére és etrenek módon keresztelnek. A második egyházban a szláv concionátor prédikál. Ebben az egyházban nincs szentség kiszolgáltatás. A harmadik templom a hegyen van, senki sem miséz ki itt. A negyedik fallal kerítve vár módjára, erős bástyákkal megerősítve.

Némethy: Series . . . pag. 241.

27 Joh. Kachelman, Geschichte der ung. Bergstätte und ihrer Umgebung. Sbánya, 1867. III. 121–122. l. — Ezt írja a végrendelettről Kachelman:

Denn Gilg Keusch hat schon 1492 nach Elisabeth, krank liegend im Siechbett, mit wolbedachten Gemüth und rechter Vernunft, seine Seele bewahren wollend, vor dem Herrn Pfarrer Johann Glöger und den Herren Gilg Munner und Ressel, Pürgern der Stadt, ein selich's Testament und Geschäft gemacht, und zu der Pfarrkirch in dem Kloster, in das sie bauen werden.

70 fl. Vagyis magyarul: Keusch Gilg már 1492-ben Erzsébet (napja) után beteg, kórágony fekvé, jól meggondolva, erős elhatározással, lelkét megőrizni kívánva, Glöger plébános, valamint Munner Gilg és Ressel (Roessel Erazmus) urak, városi polgárok előtt, egy üdvös végrendeletet csinált, a kolostorban megépítendő plébánia-templom javára 70 ft (értékben).

28 Kachelman i. m. III. 126. l. — Az 1514-es Consignatio szerint a Szt. Katalin-templom már 1489-ben funkcionált: „Auf die neue Kirche S. Katharine 700 dies stb.

29 Némethy Lajos: Series Parochorum-ának körlevelei az Érseki Levéltárban Selmecbánya címszó alatt!

30 Kachelman i. m. III. 147. l.

31 Sbánya (1275).

Magister Renaldus Praepositus Sti Thomae de Monte Strigoniensi, Canonici Strigoniensis et Plebanus de Wana — seu Selmecbánya anno 1275 — Regente Parochiam Schemnicensem M. Renaldo introducti sunt ad . . . montanam Civitatem supra memorato 1275 Frates Ordini Predicatorum Sti Dominici et usui illorum tradita est Capella Sti Nicolai Ep. et Conf. anno 1120 aedificata, que successu temporum reconstructa Assumptae in Coel. BMV. dicata — magyarul:

Renaldus mester Esztergom-hegyi Szt. Tamás prépostja, esztergomi kanonok, selmecbányai plébános 1275-ben, amikor a selmecbányai plébániát ellátta — Renoldus mester alatt 1275-ben beiktatták Selmecbányába Szt. Domonkos prédikátortestvéreit és az ő használatukra átadták Szt. Miklós püspök és hitvalló kápolnáját, amely 1120-ban épült és hitvalló kápolnáját, amely 1120-ban épült és amely az idők folyamán újjáépítve Nagyboldogasszonynak lett szentelve.

Némethy: Series . . . körlevelei. Sbánya Érseki Lt.

Az oklevélről Szentpéteri (Árpádházi királyok . . . II. köt. 2–3. füzet, pag. 2668.) ezeket írja a 1275. évnél:

— Péternek, a domonkosok magyarországi és dalmáciai tartományá perjelének kérésére az őt (IV. Lászlót) megillető kegyúri jog alapján jóváhagyta a Wana-i polgárok által Szent Miklós tiszteletére alapított kápolnának Benedek választott esztergomi érsek, az esztergomi káptalan, Renoldus mester, a Szent Tamás vértanú egyházának prépostja és a Wana-i plébános által a domonkos rend részére való adományozását. — D. a. d. milesimo ducentesimo septuagesimo quinto.

XVI. századi másolata: Orsz. Lt. Selmecbánya város It. N. 756.

Bel: Not. Hung. IV. 565, Katona: Hist. crit. VII. 684.

Fejér V. 2, 254 és 251. — Kivonat: Mon. eccl. Strig. II. 54.

A XVI. századi pontatlan másolatot Fejér közlése még jobban elrontotta, s így az oklevelet e formája gyanússá tette. A fennmaradt másolat eredeti szövege lényegesen jobban megfelel a formai követelményeknek, s az oklevelet ért gyanú nagymértékben csökken, ha ugyan teljesen meg nem szűnik. Az oklevél német nyelvű kivonata a selmeci jezsuiták aktái között is megtalálható. — Beschreibung des Stadt Schemnitz OL. Kam. It. Acta. Jes. Res. Schemn. Fasc. 1. Fol. 150–175, Nro 50.

A 1275 Weilen diese Stadt Schemnitz eine Capellis st Nicolai genannt an den ort, de jeze das Spital ist mit Ihren eigenen uncosten erbauet, als hat Richter und Rath damahlen auf des Königs Ladislai dann auch dass Provincialen dass Ordens der Prediger begehren, und anhalten so wohl auch dass Metropolitani zu Gran Benedicti ernsten ansuchen gemelte Capellen St. Nicolai zu einen Kloster auf zubauen geschnikt, und sich das Juris Patronatus begeben.

32 Matthias BÉl: Notitia Hung., IV. pad. 563. — Rupp Jakob: Magy. Orsz. Helyrajzi tört. I. 183–184. l. — Arch. Közl. V. (1865) Pest, 150–151. l.

33 Archeológiai Közl. V. köt. Pest 1865. Jelentés a bányavárosokba tett régészeti kirándulásokról I. Selmecz-Bánya: (147–148 l.)



„Mídon a selmecziek régibb hegyi lakásukról leszállottak és új városukat a völgyben mindinkább kiterjesztették, a közel erdőben sz. Miklós püspök és martynak szentelt templomát építettek.” — „Nem sokára V. István után a selmecziek a Miklós kápolnához zárdát építettek, és mindkettőjét az esztergomi érsek és káptalan tudtával, Reynald mester, akkor plébános által átadták a Domonkos rendbelieknek 1275-ben. Ezen adományozást később a király is megerősíté.” Az átadási okiratot Bél Mátyás IV. 632 közli — 1442-ben a templom leégett, és a domonkosok elszegényedvén, a templomot és a zárdát odahagyták, melyet Bél (635. l.) következő régi feljegyzés után tanúsít: „Solch Closter haben die Brüder Ordinis Dominici, eine lange Zeit, mit alle seiner Zügehörung, inne gehabt, bis so lang dasselbe in Abnehmen ist kommen: haben auch die Aecker, Felder und Weingarten zum meisten Theil versetzt und verkauft: Zu einzigen absortorben, weggezogen, und zuletzt solch Closter gantz Öde gelassen.” Mária királyné, már is Belgiumot lakván, az egyházat és zárdát újra felépítette 1532-ig, s ide tette át Sz. Erzsébet-ispotályának lakosait. 1671-ben Lipót császár az építményeket a jezsuitáknak ajándékozta, de az épületek csakhamar, 1680-ban, újra leégtek. A jezsuita rend feloszlatása után a templom a piaristák lett, s ezeitől származott át a városra, melynek német ajkú lakosainak jelenleg szolgál egyháza.

34 Szártorisz: A sbányai r. k. leányisk. tört. 22–23. l. (ill. fentiek: 43. l.)

... Sbánya Városunkban valaha Katholikusok által, Katholikus Czelokra Alapított és emelt több Templom közül egyet, most a Kamarai Ház közelében lévő Kórházit, mely egykor... valamely Rendű Szerzeteské volt, de azok Elköltözésének következtében elhagyatva maradt, és királyi Javadalmazásunkba került, melyben egyébiránt, mondják Kamarai Tisztviselőinknek régi üldőhelyei most is megvannak; a Mi Királyi Patronátusi Jogunk hatalmánál fogva, ... az érintett templom, és Klostrom összes világi Javaihoz hozzájuk való járulékokkal, és a Templomhoz meg a Klostromhoz ősi időktől kezdve Jogosan tartozó- és szükségképpen járuló hasznos dolgokkal együtt adatni, adományoztatni és hozzájuk csatoltatni határoztunk...”

35 Ol. Kam. lt. Acta Jes. Res. Schemn. 2–3. fasc.

36 Protocolum 1519-től 1546-ig terjedő köt. Fol. 42. Garam-szentbenedeki konvent hiteleshelyi lt. Mikro.

37 Ol. Kam. lt. Acta Jes. Res.: Schemn. Fasc. 3. Nro 3, pag. 491–492.

38 Ol. Kam. lt. Acta Jes. Res. Schemn. Fasc. 1. Nro 50. pag. 155.

39 Vö. 26. sz. jelzettel!

40 Brezníky János: A selmecbányai ág. hitv. ev. egyház és lyceum története. Selmeczbánya, 1883. I. 38. l. — Hamrák Béla: Selmeczbánya középiskolájának történetéből. A sbányai ág. hitv. evang. lic. főgimnázium értesítője az 1909–1910-iki tanévről. Sbánya, 1910.

41 Prandeis báró jelentését lásd Szártorisz Ferenc: A sbányai kir. kath. gymnasium története 1896. (A sbányai kir. kath. nagygymnasium Értesítője 1892–1902-es kötetben) 20. l.

42 Parochialis Ecclesia ante hac erat S. Catharine, nunc est data Evangelicis, cum alia Ecclesia, qua est dicata B. Virginii ad Nives. Jam vero Parochialis est, qua olim erat RR. Patrum Dominicorum prout ex annexio penes Ecclesiam Monasterio constat. Ante Conventum Szecheniensis mandit penes RR. Patres Societatis Jesu, qui annis circit. 40 administrant: ceperunt autem Parochiam administrare Ao = 1649, et tenuerunt usque ad Ao 1706, qui juxta determinationem Conventus Szecheniensis, esse, quod Fundationem nullum haberint, neque Confoederationem mire voluerint, sunt mandati hint 8 = 8bris 1706, et afire coacti sunt.

Magyarul: Ez a plébániatemplom ezelőtt Szt. Katalin-temploma volt, most az evangélikusoké, a másikkal együtt, melyet Havas Boldogasszonynak tiszteltek. Most pedig az a plébániatemplom, mely valamikor a domonkos atyáké volt, amint a templom mellett álló monostorból világos. A szécsényi országgyűlés előtt a jezsuitáké volt (a Szt. Katalin-templom), akik kb. 40 évig adminisztrálták, elkezdtek pedig a parochiát adminisztrálni 1649-től és tartották 1706-ig, akik a szécsényi országgyűlés határozata szerint kényszerültek távozni 1706. október 8-án, mivel nem volt sem fundációjuk sem nem akartak konföderációt kötni, innen elparancsoltattak.

Sbánya, Can. Vis. 1707. aug. 16.

43 Richter Eder: A kuruc idők 1703–1711 Sbánya, 1903. 47–48. l., 208. l.

44 Vö. a 42. sz. jegyzettel!

45 Érseki Levéltár, Esztergom. Simor-hagyaték. Némethy: Series Parochorum-ának körlevelei (Sbánya).

46 Egyetemi Könyvtár Kézirattára. Historia Residentiae Schemnitziensis S. J. 1649–1772. Ab. 104. Az 1679-es évnél!

47 Ol. Kam. lt. Acta Jes. Res. Schemn. Fasc. 2. Fol. 369–370. Num. 36. (A hat selmecbányai templom közül a 6. pontban olvashatunk a selmecbányai jezsuiták templomáról. Ebben – többek között – szó van az oltárképről is, mely Magyarország Nagyasszonyát („... Imaginem Beatae Virginis, Matris Gloriosissimae, Mundi et Ungariae Dominae bene magnam...”) ábrázolja. Az 1707-es vizitációban ennek már a nyomaival sem találkoztunk, a templom titulusa: Mária mennybemenetele. (Honor. Beatissimae Virginii in Coelos Assumptae erecta...).

Sbányán 1653-ben a Szt. Ignác-kápolnán kívül, hat templom volt: Nagy-Boldogasszony-temploma, Szt. Katalin-temploma, Havi Boldogasszony-temploma, Szt. Anna-temploma, Szt. Erzsébet- és Szt. Mária-kápolnája. — Szártorisz im. 40–41. l.

48 Ol. Kam. lt. Acta Jes. Res. Schemn. Fasc. 3. Fol. 496–509. Num. 2.

49 ... 1677 Martii 30 templum S. Nicoli cum adjaconti monasterio donatum S. J. 1679. Ápr. 22. Templum BMV Assumpta conflagravit

Anno 1672. teste archivo civico P Raymundus Decken S. Jesu Subscriptus legitur instrumento resignatorio, quo Clenodia. Sacra Ecclesiarum antiquarum a Lutheranis resignata fuerunt. Magyarul: 1677. március 30. Szt. Miklós-temploma a vele kapcsolatos monostorral a jezsuitáknak adományoztatott. 1679. ápr. 22. Boldogasszony-temploma leégett. 1672-ben a városi leltár tanúsága szerint P. Decken Raymund jezsuita neve szerepel mint aláíró az átadási okiraton, amikor a régi egyházak szent kincseit a lutheránusoktól visszakapták. —

Némethy: Series... körlevelei. Sbánya. Érseki lt.

Az 1672-ben a jezsuiták által visszavett anyag azonos azzal, melyet a protestánsok vettek el 1552-ben a katolikusoktól:

Secundum Visitationem Canonicoz annu 1754 Civitas Schemnicensis una cum hic Magistratu anno 1552 heresi Lutheri iam plena addicta esse videtur, quia anno hoc sacras Aedes; omnes fundationes legatae dotes Ecclesiarum Dei, Altarias, Parochiae beneficium dominans heresis occupavit, atque sic cultus catholicus divinus publicus Schemnicii anno 1552 ex integro cessavit. Hoc tamen non obstante cultus divinus catholicus in occulto tanquam tempore persecutionem asservabatur.

Magyarul: Az 1754-es Can. Vis. szerint Sbánya városa 1552-ben az egész magisztrátussal együtt Luther eretnekségére állt, mivel ebben az évben az összes szent épületeket, jámbor alapítványokat, dotációkat, misealapítványokat, plébániajavadalmakat az uralkodó eretnekség elfoglalta. A katolikus istentisztelet 1552-ben teljesen megszűnt, mindazonáltal a katolikus istentisztelet továbbra is fennmaradt az üldözések idején is.

Némethy: Series... kéziratai. Érseki lt. Sbánya.

49 Miklóssy Zoltán: Sebestyén festő. Magyar Művészet, 1927. II. köt. 579–80. l.

50 Egy. Kvt. Kézirattára, Hist. Res. Schemn. S. J. 1649–1772. Ab. 104.

Az 1672-es évnél!

51 Érseki Levéltár Can. Vis. Sbánya, 1779. Az átadás-átvételt igazoló irat címe és felzete a következő: (1778) Clenodia, et Supellex Ecclesiae BMV in Coelos assumptae et Magistratum Schemnicensis conscripta.

Sacrae Supellectio ad Ecclesiam B. M. V. in Coelos Assumptae pertinentis, in Praesentia A. R. Domini Michaelis Münich Parochiae Schemnicensis Administratoris per Nos infra Scriptos Magistratualiter ad id deputatos Die 10 Augusti 1778 per actum ordine Sequenti.

52 Érseki Levéltár, Esztergom. Can. Vis. 1779/Assumptionis BMV in Coelos-templom jegyzőkönyvének XVIII. §-a említi a sekrestyét és a benne őrzött értékeket:

De Parochiae Extensione Jurisdictionis, Limitibus et Circumstantiis.

Sacristias habet duas, una Servit pro Conservatione rerum diversarum, in altera duobus magnis Armariis, et uno minore instructa. Conservatur Sacra Supellex, Calices, Ciboria, Ostensoria, Casula, pacificalia et „Signa Conservationis nulla exact. Dedicationis Dies tamen celebrantur, et quidem a memoria Hominum Dominica 2da = 8bris. Polluta indubie fuit cum multis Annis Haeresis eadem possederit, qui administrante Parochiam Societate JESU priore Saeculo erepta, et Catholicis reddita reconciliata est Monstrantias habet duas, Ciboria duo, Calices Septem Candelebra Sex majora et ovantum parva, omnia haec ex Argento. Item unum Thuribullum Lampades Argentae quantour...

A plébánia jurisdictiójának (joghatóságának) kiterjesztéséről, hatáiról és körülményeiről.

Két sekrestyéje van, az egyik különböző felszerelések őrzésére szolgál, a másik két nagy szekrénnel és egy kisebbrel van ellátva. Itt őrzik az egyházi felszereléseket, kelyheket, cibóriumokat, szentségtartókat, kazulákat és pacifikálékat. Az őrzésnek semmi jele nem látható. A templom felszentelésének napját azonban megtartják, és pedig emberemlékezet óta október második vasárnapján. Kétségtelenül sok éve megfertőzte az eretnekség, mely birtokolta, melyet a jezsuiták kiragadtak az előző században s belőle parókiát létesítettek. És a katolikusoknak így kiengesztelve visszaadták. Két monstranciát, két cibóriumot, 7 kelyhe, 6 nagy gyertyatartója van, mind ezüstből. Van egy thuribulum (tömjenező) nagy ezüst lámpája...

53 Szártorisz im. 52. l.

54 Érseki Levéltár, Esztergom. Sbánya conscriptiója (egyházi) 1774. pag. 1–18, Fasc. XXI. Ljb. 118. Míg a Szt. Katalin és a frauenbergi templomról kiírja az összeírás, hogy a város a patronus, a Nagyboldogasszony-templom a Szt. Katalin-templom filiájaként szerepel. A „Jus Patronatus” c. fejezetnél ezeket találjuk: „In eadem adhuc est incertum: cum non sciatur, cui una cum contigua Residentia praefatae societatis per Majestatem suam sacratissimam conferetur.”



55 Szártórisz i. m. 33. l.  
 56 Ol. Kam. It. Acta Jes. Res. Schemn. Fasc. 2. Fol. 369–370.  
 Num. 36.  
 57 Ol. Kam. It. Acta Jes. Res. Schemn. Fasc.: I. Fol. 43–44.  
 Num. 16.  
 58 Egy. Kvt. Kézirattára, His. Res. Schemn. S. J. 1649–1772.  
 Ab. 104. 1730-as évszámnál!  
 59 Uo.  
 60 Uo. 1752-es évszámnál!  
 61 Sbánya 1713-as Can. Vis.-ja. Ol. Kam. It. Acta Jes. Res. Schemn. Fasc. I. Fol. 39–42. Num. 16.  
 Sbánya, Szt. Katalin-templom.  
 1713. (pag. 59.)  
 Altare majus in medio cum  
 Statuibus tribus videlicet  
 Beate MARIAE Virginia  
 Jesulum (?) manibus tenentis  
 S. Catharinam et S. Barbaram.  
 Altari antiquo opere  
 artificiosissime sculptum.  
 Oltárai: szt. Ignác, S. Crucis, S. János evang., BM Virg. Dolorosa,  
 S. Apollonia.  
 62 Primási Lt. (Fasc. IV. lib. 19.) Sbánya.  
 1731. (pag. 43.)  
 „... Altare Majus noviter et affabre Marmoritatum erectum,  
 quod in Medio sustinet Imaginem desponsatione S. Catharine pre-  
 tiöse depictam, cum Statuibus S. Barbarae, et Margaretae, ex integro  
 de auratis, et Angelis 2 in Abtione Contignatione Dej Patris Imago  
 extensa Manu sunt viues Populo cum Statuibus Angelorum in cujus  
 Medio Tabernaculum Magnifici Operis, Pulchris, et praetiosis  
 Picturis et coloribus, ac Corona 2 Angelis fulata...  
 63 Az 1727-es oltárkeresére vonatkozóan a következőket olvas-  
 hatjuk a jezsuiták Hist. Domusa-ban (Egy. Kvt. Kézirattára,  
 Hist. Jes. Res. Schemn. S. J. 1649–1772. Ab. 104, 1727-es évnél!)  
 In Parochiali Templo S. Catharine nova, sat elegans magna Ara  
 erecta est: 1320. Fl. Ph. superans.”  
 64 Hidvéghy Árpád: A selmeczi kálvária, Sbánya, 1900.  
 68–72. l.  
 65 Egy. Kvt. Kézirattára. Hist. Jes. Res. Schemn. S. J. 1649–  
 1772. pag. 29. (Ab. 104.) Az 1672-es évnél találhatjuk az alábbi-  
 akat.  
 Dominie Passionis statum saede (?) contaminarunt, et devola-  
 tis e monte lapidibus profanarunt: Statum B. Virginis beate Pa-  
 rochia fenestras a quodam pio Catholico Schwartzl nove, antique eius-  
 dem divae statue (que 150 et plures ibidem steterat, iam venestrale,  
 et pluvis obruta, et qua, ut ipsi fatens lutherani sessius loco moto  
 semper ad eundem rediderat) substitutum porte ipsam statue co-  
 locavem subsequente, luto...  
 1674. „Ad festum Assumptionis B. M. V. utpote titolare Eccle-  
 siae nostrae plura milia ex locis, etiam sex millia germanica  
 distantibus, supplicantibus ordine conversere...  
 Magyarul: Az Úr passiójának szobrai gyakran meggyalázták  
 és megszenteltelenítették a hegyről legörgetett kövekkel: Szűz  
 Mária szobrát a plébánia ablakait, amelyet valamely jámbor katoli-  
 kus Schwandl (névű) alapított az új és a régi isteni szobrokat  
 (melyek 150 és még több évvel is álltak már ugyanott, amelyet az  
 eső és az időjárás megrongált azt a lutheránusok) besározták...  
 1674. A templom védőszentjének, Nagyboldogasszony ünnepén  
 több ezren zarándokoltak ide, még olyanok is, akik még 6000  
 germán mérföldre laknak (innen).  
 66 Jancsik Ede: Pesttől a középponti Kárpátok felé és vissza  
 (Sbánya) Vas. Újs. 1861. 518. l.  
 67 Breznayk János: A selmecbányai ág. hitv. ev. egyház és  
 lyceum története, Sbánya, 1883. I. 33.  
 69 Rupp i. m. I. köt. i. rész 182–191. l.  
 69 Joh. Kachelman i. m. III. 121–122. l.  
 -dann alle seine Bücher, die Tafeln Passionis Christi, all Schnit-  
 werk und Bild, so wie seine drei Erzmühlen (eine in der Hell, —  
 beim Hykl umb 100 fl. die zweite an Schüttersberg, früher das  
 Mautner, bei Lenhart Hungerfeint in 165 fl. und die dritte, früher  
 des Martin Ziegenmecker, bei Andreas Maixner in 67 fl. stehend)  
 sammt einem Bergwerk in Dernern (Ternye?) — und wenn sein  
 Hausfrau stirbt, auch das ihr mit alle Kleinot, Ring, Gürtel, silber-  
 nen, Pechern, Kleider, Baurath, Zugehör, Schlüssel und Kandel  
 hinterlassene Haus und das Bergwerk in Ratschacht, zu der Capelle  
 St. Jeronymi, welche von jenen Mühlen schon bis nun 21 fl. 67 den.  
 Zinsen jährlich bezog, — daebst seinem Caplan Herrn Thoma einen

mittlern silbernen Pecher, 2 Bett, 4 Leylock, 2 Hembd und 10 fl.  
 auf die Reis zu sein Wonort, welche die Testamentarier von Parat-  
 schaft ausrichten sollen, im J. 1493 aber auch noch sine (Activ)  
 Schulden bei Hensel Treiber in der Hodrits, Herren Hans Geroer,  
 Jorg. Schlottter in Dillin, Schweingretl (Worauf sein Müll zu Pfand)  
 u. a. — zusammen nach der Schätzung, 710 fl. 43 den. zu derselben  
 Capelle vermacht.”

1492. évi végrendeletének kiegészítéseképpen Keusch Gilg  
 egyéb javairól intézkedik, mégpedig, mint a német szövegéből kitű-  
 nik „azután az összes könyveit, a Krisztus szenvedése táblákat,  
 az összes metszeteket és képeket, valamint három ércalmát (egyét  
 Hell-ben — Hykl mellett — 100 fl., a másikat Schüttersberg-ben,  
 korábban Mautnernél, Hungerfeint Lénárnál 165 fl., és a harmadikat,  
 mely előbb Ziegenmelcker Mártonnál és Maixner Andrásnál volt 67  
 fl), továbbá a terenyei bányával — hagyományozta és ha az ő  
 gazdasszonya meghalna, minden ékszere, gyűrű, öv, ezüst serlegek,  
 ruhák, koszorú (?) és tartozékok, tálak, edények, a ház és a bá-  
 nya a Ratschacht-ban Szent Jeromos kápolnáé legyen, mely már a  
 malmok kamatából eddig is évi 21.67 fl-ban részesült. —

Emellett az ő káplánjának Tamás úrnak egy közepes ezüst  
 serleg, két ág, négy lepedő, 2 ing és 10 fl., valamint lakásában az  
 úti költségeket állapítsanak meg a végrendelet készítőik.

De 1493. évben még fennállnak az aktív terhek, éspedig Treiber  
 Jánosé Hodrusbányán, Geroer János úrnál, Schlottter Györgynél  
 Béalbányán, Schweingretlben, ahol az ő malma áll.

Mindezek összértéke: 710 fl. 43.

— ezeket adományozta a fenti kápolnának. —

70 Kachelman i. m. III. köt. 126. l.

— Die für ihn sich verwerdenden Geistlichen mochten der  
 Parochus Johann Gloger, Prediger Georg Sorau und Thomas, Ver-  
 wesen der Capelle St. Hieronymi des Egid Keusch, gewesen sein;  
 obwohl im Jahre 1499 Johann Gollert Plebanus de Schebnicia,  
 wahrscheinlich derselbe Gloger, genannt wird. —

71 Breznayk i. m. I. 32–33. l.

72 Kachelman i. m. III. 126.

73 1713-ban a főoltár közepén Szűz Mária, Szt. Katalin és Szt.  
 Borbála nagy alakú szobra áll. 1731-ben már sok mindent meg-  
 változtattak az 1713. évi állapotokhoz képest. A Mária-szobor helyé-  
 re Szt. Margit szobrát helyezték, s az oltár felső contignatióját az  
 Atya-isten képével díszítették. Erre a változtatásra 1727-ben került  
 sor. Miután még így sincs a tituláris szent megfelelően képviselve,  
 érthető, ha a cél érdekében többször változtatnak a főoltár szerkeze-  
 tén. Tehát abból, hogy az MS-képek Mária alakját idéző Mária-  
 szobor 1727-ig tényleg a főoltáron állt, még nem következik, hogy  
 felállítása óta ez az első helye, ellenkezőleg abból, hogy kiserelésére  
 elsőként került sor a XVIII. század elején, éppen arra gondolhatunk  
 mindenekelőtt, hogy a kortársak sem érezték odaillőnek a Szt. Kata-  
 lin-oltárt.

74 Selmecbánya 1731. évi Can. Vis.-ja pag. 45.

75 A selmecbányai mészárosch é korai fennállását még olya-  
 nok, mint Genthon is kétségbe vonta. Pedig, mint a megyei monográ-  
 fiából (Hont vm. és Selmecbánya sz. kir. város, 94. l.) is kitűnik már a  
 Mátyás idejében keletkezett céhszabályzatukat, mely 1487-ben kelt,  
 a Történelmi Tárban egész terjedelmében publikálták. „Ez, a mé-  
 száros czéhet szabályozó okirat pergamentre van írva német nyel-  
 ven és igen ékes, aranyozott iniciálékkal van díszítve. Tartalma is  
 érdekes, mert megszabja a czéhbe való felvétel feltételeit, a hús-  
 árusítást, a mesterek köteleességét stb.”

A sbányai mészáros céhről ifj. Sobó Jenő: Sbánya sz. kir.  
 város társadalma, ipara és kereskedelme a XVI. század második  
 felében Bp. 1910. 42–45. l. — Szitnyai J.: A sbányai ipar legrégibb  
 múltjának tört. méltatása, Sbánya, 188. 13. l.

Az 1487. évi céhlevél egyik pontja előírja:

„Mindén mészáros annyit vágjon, amennyit akar, és amennyit  
 szombaton és vasárnap ki tud mérni, ha azonban vasárnap meg-  
 marad a húsa, azt már nem mérheti ki. A mészárosok mindenkor  
 friss marhát, borjút, sertést, juhot kötelesek eladni, illetve kimérni  
 és a haszonból a céhen keresztül a plébánia Szt. Kereszt-oltára részére  
 adományt nyújtani.”

76 Kachelman i. m. III. 129–133.

77 Némethy L.: Series Parochorum pag. 241.

78 Kachelman i. m. III. 113.

79 20. l.

80 Kachelman i. m. III. 97. l.

81 Szitnyai József: A selmecbányai ipar legrégibb múltjának  
 történelmi méltatása. Sbányán, 1887. 19. l.



A Jan Speckaert életére vonatkozó adatok igen hiányosak: Karel van Mander szűkszavú híradása és két levéltári adat áll csupán rendelkezésre.[1] Mindezekből annyi derül ki, hogy a brüsszeli származású, fiatal festő 1575–77 közt Rómában élt, Firenzében is járt, freskófestéssel is foglalkozott és 1577-ben meghalt. E. Valentiner 1932-ben megjelent cikkében[2] hívta fel először a figyelmet Speckaertra, akinek az utóbbi években egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak az északi későmanierizmus kialakulása szempontjából. Művészi pályájának megrajzolását nagyon megnehezíti az a körülmény, hogy kevés műve ismeretes — azok is rajzok és metszetek — és mindeddig csupán egy festménye került elő.[3]

Valentiner 17 rajzot tulajdonított a mesternek és két lapot kérdéses műként emleget.[4] Wurzbach pedig 11 — Speckaert rajzai után készített — rézmetszetet sorolt fel.[5] A Speckaertnak tulajdonított rajzok száma az utóbbi évek folyamán jelentősen megnövekedett, ezek közül azonban mindeddig kevés lap került publikálásra.[6] Valószínű, hogy a rajzgyűjteményekben még több műve lappang az ismeretlen vagy a tévesen másnak tulajdonított rajzok között. A további kutatásokhoz kívánunk újabb támpontokat adni azzal, hogy a budapesti Szépművészeti Múzeumban található Speckaert rajzokat közzé tesszük.

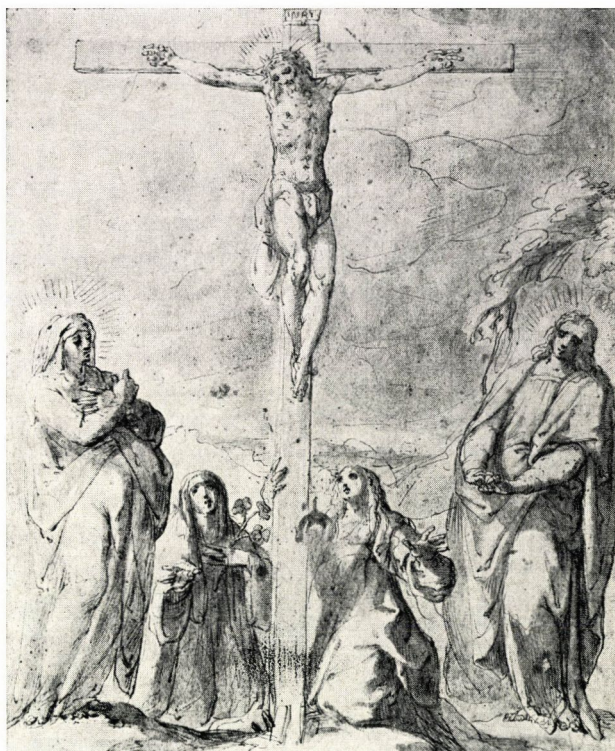
A mesternek 11 rajza[7] van a budapesti grafikai gyűjteményben, amelyek kettő kivételével mind az Esterházy-gyűjteményből származnak, és ott mint Goltzius művei szerepeltek. Hoffmann Edith — a grafikai osztály egykori kitűnő vezetője — e lapokat, bizonyos óvatossággal, Speckaert modorában készült műveknek tartotta és csak a Valentiner által kérdésesnek tartott, szignált rajzot fogadta el Speckaert saját kezű művének.[8] Lugt e budapesti lapokat egy Louvre-ban található, „Loth és leányai” című rajzzal hozta összefüggésbe, amelyet Bloemaert modorában készült műként publikált. Hét évvel később egy 1600 körüli holland mesternek tulajdonított rajzzal kapcsolatban említette ismét „az öt fontos budapesti mythológiai és bibliai témájú rajzot”. [10] Valentiner fentebb idézett cikkében a budapesti Speckaert-rajzok közül csak az Angyali üdvözlést ábrázoló lapot említi, azt is mint kérdéses (23. kép). [11]

Az eddig közzétett és az újonnan meghatározott, de még publikálatlan rajzok legnagyobb részének eredetiben való tanulmányozása alapján azonban kétségtelenül megállapítható, hogy a szóban forgó budapesti rajzok Speckaert saját kezű művei. E lapok — az „Angyali üdvözlés” című rajztól eltekintve — mind azonos típusúval, technikával és ugyanolyan papíron készültek. Így elég talán csak néhány rajz analógiájára hivatkoznunk, hogy Speckaert szerzőségét az összes többi lapra vonatkozólag is bizonyítsuk.

Speckaert *Krisztust a keresztfán* ábrázoló rajza (1. kép) [12] a Valentiner által közzétett müncheni kompozíció változata. [13] Az alakok típusa és a háttéri táj is hasonló, de a müncheni lap a festőibb, mozgalmasabb jellegű, nem csupán az alakok szélesebb gesztusai, hanem a vázlatosabb rajzmodor és az erőteljesebb lavírozás következtében is. A budapesti rajz az alakok

szimmetrikus elrendezésével archaikusabbnak hat, a kompozíció Raffaello londoni képére [14] emlékeztet, annál is inkább, mivel a két jobb oldali alaknak a tartása és a gesztusa is hasonló.

Ezzel szemben teljesen anti-klasszikus jellegű az *Özönvíz* című kompozíció, amelyben a különféle nézetben, helyzetben, mozdulatban ábrázolt alakok bizonyos ornamentális-dekoratív elv szerint vannak elrendezve (2. kép). [15] A ruhátlan, mozgó emberi test ábrázolása jelentős helyet foglal el Speckaert művei között; a csak eddig közzétett lapok sorában ez a témája a düsseldorfi és bécsi „Érckigyónak”, [16] továbbá a Vének megkövetését ábrázoló firenzei rajznak. [17] Mindezeket az ábrázolásokat nemcsak egymáshoz fűzik szoros szálak, hanem Michelangelo művészetéhez is. Az erőteljes, zömök, mozgó férfialakok az „Utolsó ítélet”-en látható aktok hatásáról tanúskodnak, a szögletes, markáns fejek is a nagy mester késői műveinek beható tanulmányozására vallanak. Speckaert azonban egy-egy kompozíciónál — a korszak művészeire jellemző eklektikus magatartásnak megfelelően — több művész műveiből nyert ösztönzéseket is felhasznál. Így pl. a „Vízözön” című



1. Jan Speckaert: *Krisztus a keresztfán* (Bp. Szépművészeti Múzeum)





2. Jan Speckaert: Özönvíz (Bp. Szépművészeti Múzeum)

rajzon Michelangelo mellett Perino del Vaga hatására is rá kell mutatnunk a bal oldali, háttal álló, nyúlánk nőalakkal kapcsolatban, amely Vagának G. J. Caraglio metszetében ismert „Saturnus és Philira” című kompozíciójának figurájára emlékeztet.[18] Az összegörnyedt nőalak pedig egy sok változatban ismert antik szobor típusára, az ún. „Kauernde Aphrodite”-ra vezethető vissza.[19] Speckaert általában nem vett át motívumokat módosítás nélkül idegen kompozíciókból. Így pl. a düsseldorfi „Érckigyó” című rajz a reliefszerűen és bizonyos dekoratív ritmusban komponált, különféle mozdulatú alakokkal nagyon emlékeztet ugyan Michelangelónak a Cascinai csatához készült, fürdőző katonákat ábrázoló kompozíciójához, mégsem találunk egyetlen figurát vagy mozdulatot, amely megegyezne a mintaképen levőkkel. Az alakok típusa is más, a mozdulatok játékosabbak, formalisztikusabbak, és az egész kompozíció hangsúlyozottan dekoratív jellegű. A düsseldorfi rajzon a két jobb oldali akt mintegy variációja a firenzei „Vének megkövezése” című lap két főfigurájának (3. kép) és mindketten levezethetők az „Utolsó ítélet” bal oldalán látható két figurájából (4. kép). Speckaert



3. Jan Speckaert: Részlet a Vének megkövezése c. rajzból (Firenze, Uffizi)



4. Michelangelo: Részlet az Utolsó ítéletből (Roma, Sixtina)

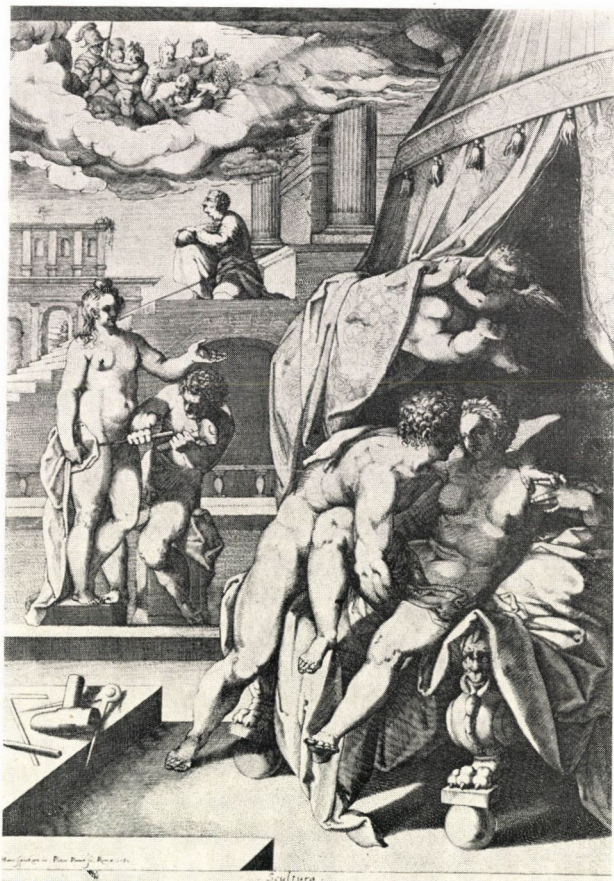


5. P. Perret J. Speckaert után: „Pittura” Rézmetszet





6. Michelangelo: Részlet a Sixtina mennyezetfreskójából (Roma)



7. P. Perret Jan Speckaert után: „Sculptura” Rézmetszet

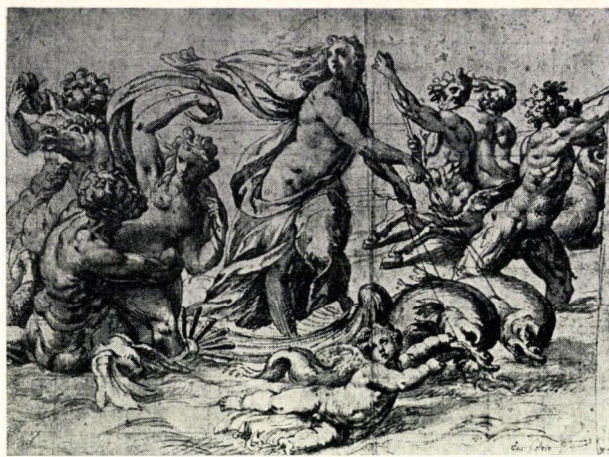
alakjai azonban a michelangeleszk mintaképeknek csak bizonyos formai sajátosságait tükrözik; az alakok plasztikus-dinamikus megoldása rokon. A mozdulatokban a belső kifejező erő helyett azonban a ritmikus lendület és a formáknál a dekoratív hatás vált hangsúlyozottá. Michelangelo Sixtina-beli mennyezetfreskójának hatását látjuk a „Pittura” című, P. Perret rézmetszetében ismert kompozíción (5. kép)[20], ahol a profilban ábrázolt, rajzoló férfi a Joel próféta melletti egyik férfi alakra vezethető vissza (6. kép),[21] míg a sisakos előtéri alaknál Daniele da Volterra típusaival való rokonság a szembetűnő.[22] E metszet párdarabja, amely a „Sculptura” feliratot viseli és Pygmalion történetét ábrázolja, a prágai és haarleemi mesterek erotikus témájú kompozícióinak egyik flamand előképe (7. kép).[23] Tematikailag és formailag is hozzá kapcsolódik a „Mars, Venus és Amor” című amsterdami rajz (8. kép),[24] amelynek megoldásánál — éppen úgy, mint az előbb említett kompozíciónál — Bonasone és Caraglio (Perino del Vaga után készített) szerelmeskedő antik isteneket ábrázoló metszetsorozata hathatott ösztönzőleg.[25] A Sculturan ábrázolt szerelmespár az alakok beállítására és a típusok tekintetében is annyira rokon Veronese híres „Venus és Adonis” festményével (Wien, Kunsthistorisches Museum), hogy a két mű között kapcsolatot kell feltételeznünk.

A három következő, mitológiai témájú rajz Raffaello és a körébe tartozó mesterek művészetének hatását, pontosabban a Farnesina freskóiból merített ösztönzések manierista felhasználását mutatja. A rokon témájú és csaknem megegyező méretű rajzok talán egy tervezett metszet sorozathoz készültek. (E kompozíciók közül azonban — tudomásunk szerint — egy sem került kivitelezésre.) E kompozíciókon a fentebb említett művekhez képest módosult művészi törekvések jutnak



8. Jan Speckaert: Venus, Mars, Venus (Amsterdam, Rijksprentenkabinet)





9. Jan Speckaert: *Galatea* (Wien, Albertina)



10. Jan Speckaert Peruzzi után: „A nagy medve” (Bp. Szépművészeti Múzeum)



11. Jan Speckaert: *Diana és Akteon* (Bp. Szépművészeti Múzeum)

kifejezésre: nem annyira az alakok dinamikus-plasztikus megoldásán, mint inkább a kompozíció lineáris-dekoratív ábrázolásmódján van a hangsúly. Kézenfekvőnek tűnik, hogy Speckaert e mithológiai témájú, dekoratív jellegű feladatok megoldásánál a Farnesina freskóiban keresett ösztönzést. Az antik mitológiának ezek az újszerű festői megoldásai, különösen a bravúrosan festett egyes alakok, a későbbiek folyamán is sok északi mesternek szolgáltak példaképül és kiindulópontul.

Speckaertnak Raffaello *Galathea*-járól készített rajzmásolata (Wien, Albertina) is bizonyítja, hogy behatóan

tanulmányozta a Farnesina freskóit (9. kép). [26] Benesch e rajzot az Albertina katalógusában, mint Speckaert köréhez tartozó mester művét említi, kvalitása és stílussajátságai alapján azonban Speckaert rajzának kell tartanunk. [27] A rajz nem a Raimondi-féle metszet, hanem az eredeti freskó után készült, de annak nem szolgai másolata. A nyilazó Ámorok nem szerepelnek, ezáltal a vertikális kompozícióból fekvő formátumú lett, amelynek horizontális hangsúlyát Speckaert még azáltal is fokozta, hogy az alakokat lazábban fűzte egymás mellé. A háttéri figurákat viszont közelebb hozta az előtéri ala-



12. Peruzzi: *Venus és Adonis* (Roma, Farnesina)



13. Jan Speckaert után: *Diana és Akteon* (Paris, Louvre)



14. Jan Speckaert: *Ceres, Venus és Bacchus* (Bp. Szépművészeti Múzeum)





15. Giulio Romano: Venus, Ceres, Juno (Sala di Psyche)



16. Jan Speckaert: Adonis halála (Bp. Szépművészeti Múzeum)

kokhoz, amellyel a kompozíció reliefszerű hatását erősítette. Ugyanez a reliefszerűség jellemzi az említett három budapesti rajzot is, amelyeket feltehetően a Galathea után készült másolattal egyidőben készíthetett.

Speckaertnak a Farnesina-freskókkal való kapcsolatát egy további másolata is bizonyítja, amelyet K. Oberhuber fedezett fel nemrég az olasz rajzok között.[28] Ez a lap ugyanolyan technikával és rajzmodorban készült, mint a Galathea másolata és a Farnesina Galathea termének mennyezetén levő „Nagy Medve” csillagképet szimbolizáló Peruzzi-freskó után készült (10. kép). Speckaert a formákat itt is világosan és plasztikusan rajzolta meg, amelyek még Peruzzi művénél is erőteljesebbnek, lekerekítettebbnek hatnak.

Az említett három mitológiai ábrázolás közül a „Diana és Akteon” a legdinamikusabb (11. kép).[29] Az álló és ülő figurák váltakozásából adódó ritmus és az alakokat átható lendületes mozgás biztosítja ezt a hatást. A három női aktnak a klasszikus, háromszög alakzatban való elrendezése és a mozdulatokban, körvonalakban megnyilvánuló kellemes ritmus és konszonancia Peruzzi „Venus és Adonis” című kompozíciójának a hatására vall (12. kép).[30] Speckaert itt sem vett át kompozíciós skémákat, hanem a művekben rejlő alapvető esztétikai, formai sajátosságokból merített ösztönzést. Csak ritkán találunk nála kevés változtatással átvett idegen motívumot. Ez utóbbi esetre példa Diana alakja a budapesti rajzon, amelynek beállítás, mozdulata és arctípusa is csaknem teljesen megegyezik Peruzzi „Venus és Adonis” kompozíciójának jobb oldali nőalakjával. Ez az össze-

függés kétségtelenné teszi, hogy Speckaert és Peruzzi szóban forgó kompozíciói közt — első pillanatra talán fel sem tűnő — a művek esztétikai alapsajátosságait tekintve világosan elemezhető kapcsolat van.

Külön ki kell tértünk a rajz Akteon figurájára, amelynek lendületes, szinte csavarodó mozdulata újabb művészi összefüggésekre hívja fel a figyelmet. Polidoro da Caravaggio „Merkur levágja Argus fejét” című rézmetszetének Merkur alakját járja át ugyanilyen heves, az egész alakon végighullámzó mozgás, amelynek egyik fő összetevője a parmigianinói „figura serpentina”.[31]

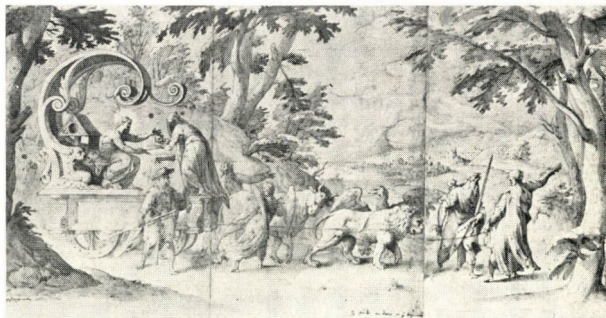
Speckaertot élenként foglalkoztatta ennek a témának a kompozíciós problémája, mivel több változatban is elkészítette: a párizsi Louvre-ban is ismeretes egy Dianát és Akteont ábrázoló lap, amely Speckaert egy feltehetően elveszett rajzának lehet a másolata (13. kép).[32] Mind-egyik a fontainebleau-i iskola mestereinek művei között tartották számon, a rajz azonban — minden gyengesége mellett — oly világosan tükrözi a speckaerti rajzstílus jellegzetességeit, hogy ebből biztosan következtethetünk a rajz eredetijének a szerzőségére.

A „Ceres, Venus és Bacchus” című rajz (14. kép)[33] két nőalakjának előképét Giulio Romanónak a „Sala di Psyche”-ben festett „Venus, Ceres és Juno” kompozíció figuráiban fedezhetjük fel (15. kép).[34] Bacchus tartása és mozdulata pedig az Amor és Psyche lakodalmát ábrázoló Penni-féle freskó Bacchus figurájára emlékeztet.[35]

Az „Adonis halála” c. kompozíció a Pietà ábrázolások egyik típusára vezethető vissza (16. kép).[36] A fekvő férfiak megrajzolásánál Peruzzi Farnesina-beli „Venus és Adonis” képének Adonisa lehetett hatással. Speckaert rajzán azonban az alak ábrázolása harmonikusabbnak hat azáltal, hogy a lábak nyújtott helyzetben vannak. A kissé feltámasztott, nyugvó test, az egymásra helyezett lábak és a combon levő két kéz megoldása annyira rokon Tiziano híres Pihenő Venusának (Firenze, Uffizi) fekvő helyzetével, láb- és kéztartásával, hogy a nagy velencei mester művének metszet- vagy rajzközvetítése útján való ismeretével kell számolnunk. A térdelő Venus



17. Jan Speckaert: Az Egyház diadala I. (Bp. Szépművészeti Múzeum)



18. Jan Speckaert: Az Egyház diadala II. (Bp. Szépművészeti Múzeum)



ábrázolása antik stúdiumokra vall. Nemcsak az alak beállítás, tartása, hanem ruhája, fejtípusa, a mély szmogdörökléssel antik relief hatására mutat. Hasonló mozdulatú, térdelő nőalakokat találunk a Proserpina elrablását ábrázoló szarkofág-reliefeken. Feltételezzük, hogy itt olyasfajta antik motívum lehetett Speckaert mintaképe, mint amilyen a Palazzo Giustinianiban levő szarkofágon is látható.[37]

Eddig csupán két ízben utalhattunk konkrétan antik műalkotásnak Speckaertre gyakorolt hatására. Ennél azonban sokrétűbb és mélyebb lehetett az antik művészettel való kapcsolata. Kompozícióinak ritmusa, reliefszerűsége, sok esetben alakjainak típusa, ruházata is arra mutat, hogy beható antik stúdiumokat folytatott. Az antik motívumok és művészi ösztönzések felhasználásának módszerére, transzponálására vonatkozóan a Farnesina mesterei mellett több más római kortárs művész is kitérő példakkal szolgálhatott.

Ezzel kapcsolatban ismét ki kell térnünk Speckaertnak Polidoro da Caravaggio művészetéhez fűződő viszonyára. Polidoro művészete, amely az antik diadalívek és szarkofágok reliefjeiből nyert művészi ösztönzésen alapult, különösen nagy népszerűségnek örvendett az északi művészek körében. Ezt a művei után készült sok másolat is bizonyítja. A homlokzati frízek nap mint nap való látása akaratlanul is befolyásolhatta ízlésüket, stílusukat. Speckaert esetében azonban ennél többről volt szó. A frankfurti „David diadala” és „Kivonulás” (Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut),[38] továbbá a két budapesti „Katholikus Egyház diadala” című rajz (17–18. kép)[39] kifejezetten Polidoro frízeinek hatására vallanak.[40] Az elegáns, lobogó ruhájú, frizszerűen elhelyezett alakok és az azok mozdulataiban megnyilvánuló ritmus és dinamikus lendület Polidorónak a Palazzo Milesi, a Palazzo Barberini és a Giardino Bufalo számára festett frízek figuráit juttatja eszünkbe.[41]

A Katholikus Egyház diadalát ábrázoló két kompozíción kívül (amelyeknek ikonográfiai problémáival másutt szeretnénk foglalkozni) egyetlen olyan Speckaert-rajz sem ismeretes, amelyen ilyen gazdag tájképi ábrázolás látható. Vastag törzssű, széles lombkoronájú fák keretezik a kompozíciót és az egyik lapon kilátás nyílik a távoli tájra, illetve a tengerparti városra, amelynek olasz és antik épületei — vázlatosságuk ellenére is — elég karakterisztikusan vannak megrajzolva. A tájkép stílusa a Tiziano-féle tájképkonceptióból vezethető le Muziano, Cornelis Cort és Jan Soens közvetítésével. Soens az 1570-es évek közepén ugyancsak Rómában volt, így igen valószínű, hogy a két művész személyesen is ismerhette egymást. Elképzelhető, hogy valamilyen művészi kölcsönhatás is kialakulhatott köztük. Soens néhány figurás mythologiai festményei[42] ugyanis bizonyos rokonságot mutatnak Speckaert rajzaival. Hasonló a kompozíció szerkezete a keskeny színpadterén elhelyezett alakokkal és a kompozíció egyik felén nyíló háttéri kilátással, sőt az alakok típusában is felfedezhető némi rokonság, de Soensnál sokkal erősebbek a corregieszk-parmiganineszk stílusjegyek. Soens kompozícióiban mindig a tájképi rész a hangsúlyosabb, Speckaertnél a táj inkább csak kulisszaszerű, sommás megoldást mutat, amelynek elsősorban dekoratív jelentősége van. E különbségek mellett vannak azonban a két művész tájábrázolásában olyan rokon vonások — pl. a fák típusában, a gazdag, sűrű lombzat kontúrjának lineáris-dekoratív ábrázolásmódjában, a fény—árnyék intenzív alkalmazásában, amelyek feltehetően Soens hatásának tulajdoníthatók.[43]

Az alakok fokozott eleganciája, dekorativitása ismét a polidorói-parmiganinói stílusjegyek erősödését jelzi Speckaert művészetében. Az északi és közép-itáliai hatások ötvözetét és a manierista sajátságok fokozódását mutatja az *Ábrahám és Izsák* című rajz is (19. kép),[44] melyen az alakok a manierista stilizálásnak ugyanazt a fokát képviselik, mint pl. a Studiolo firenzei, (Palazzo Vecchio) és az Oratorio del Gonfalone római mestereinek művein.

Speckaert az egyes alak idealizált, dekoratív megformálásánál Vasari és Salviati műveiből nyert ösztönzése-



19. Jan Speckaert: *Ábrahám és Izsák* (Bp. Szépművészeti Múzeum)

ket is felhasználhatott. Erre mutat legalábbis az a rokonság, amely a „Katholikus Egyház diadala”, az „Ábrahám és Izsák” és a C. Cort rézmetszetében ismert „Szt. Rókus” (20. kép)[45] című kompozíciók figurái és az említett mesterek alakjai között megfigyelhető. Itt egyrészt Vasarinak és Salviatinak Speckaertre gyakorolt hatásával kell számolnunk (amelyre alkalom Rómában is adó



20. C. Cort Jan Speckaert után: *Szt. Rókus*. Rézmetszet

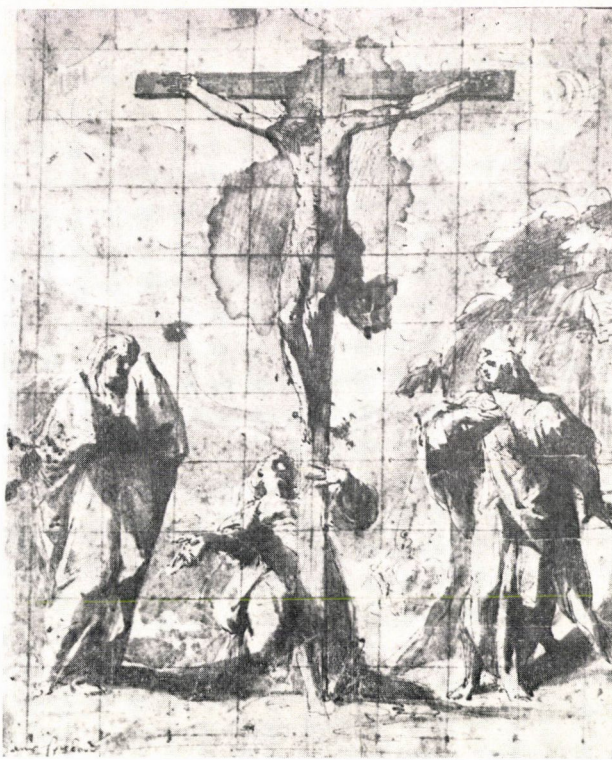




21. Jan Speckaert: *A pásztorok imáddása* (München, Staatliche Graphische Sammlung)

dott), másrészt a hasonló eredetű stíluselemek rokon jellegű feldolgozására kell rámutatnunk. Hasonló művészi törekvésre vall pl. Speckaert Szt. Rókus-metszeten és Vasari ugyanezen szentet ábrázoló festményén (Arezzo, Museum)[46] az alak monumentális beállítás, a mozdulatokban, gesztusokban megnyilvánuló lendület, a bő köpenyeknek a testtől — bizonyos fokig — önállósult, dekoratív formái és a körvonalak ornamentális hangsúlya. Mindkettőjükénél a michelangelói heroizmus és parmigianinói mozgásideal a manierizmus hangsúlyozott ornamentális-dekoratív tendenciáival párosul. Az alakoknak ez a fajta stílizálása a későgótikus stíluselemek beszívargását jelzi, amely az északi mestereknél sokkal erőteljesebben érvényesült, mint az olaszoknál. Speckaert Angyali üdvözlést ábrázoló rajzán (23. kép)[47] az északi stíluselemeknek már a túlsúlyát figyelhetjük meg, amely a Speckaert művészetében bekövetkezett stílusváltozást jelzi. Ez a lap a fentebb említetteknél néhány évvel későbbben keletkezhetett. A rajz szerzőségét Valentiner kérdésesnek találta ugyan, de nincs okunk kételkedni a szignatúra hitelességében. Az írás régi, ugyanolyan tintával készült, mint a rajz és mintegy bele van komponálva a két alak közé.

Valentiner a rajzot a Speckaert eddig ismert műveitől kissé eltérő sajátosságok alapján tarthatta kérdésesnek. Mindeddig ugyanis nem került elő olyan mű, amely az „Angyali üdvözlés” által képviselt stílusiránynak felelt volna meg. Véleményünk szerint a müncheni Kupferstichkabinett-ben lévő „Pásztorok imáddása” című rajz (21. kép)[48] Speckaertnak ugyanezt a későgótikus-északias művészi elemeket idéző törekvéseit képviseli kevésbé kialakult formában. E lap mindeddig ismeretlen, feltehetően Bloemaert köréhez tartozó németalföldi mester műveként szerepelt a gyűjteményben. A rajz



22. Jan Speckaert: *Krisztus a kereszten* (München, Staatliche Graphische Sammlung)



23. Jan Speckaert: *Az angyali üdvözlés* (Bp. Szépművészeti Múzeum)

első pillanatra eltérőnek hat Speckaert rajzstílusától, annál is inkább, mivel a technikája és rendeltetése is más, mint az eddig ismert lapoké, ugyanis csaknem tiszta ecsetrajz és gyors kompozícióvázlat. Azonban ha az





24. Jan Speckaert: *Menekülők* (Bp. Szépművészeti Múzeum)

ugyancsak Münchenben lévő „Krisztus a kereszten” (22. kép)[49] ábrázolással hasonlítjuk össze, világossá válik az összefüggés Speckaert művészetével. Reá val az alakok típusa (a két szakállas férfi különösen a londoni „Körülmetelés”[50] figuráival egyezik), továbbá a részletek megoldása is. (Ugyanolyan sötét foltokkal jelzett a szemgödör, vízszintes kis vonások jelzik az orrot, száját és állat.) Jellegzetesek a hangsúlyos gesztusok, a szétnyitott ujjak ábrázolásmódja és a fejeknél az árnyéknak párhuzamosokkal való mélyítése. A fentebb tárgyalt rajzoktól eltérően itt nem látunk összefüggő körvonalakat és a párhuzamosok dekoratív szerepe is csökken.

Mindezek a stílusváltozások fokozottabb mértékben és határozottabb formában jutnak érvényre az *Angyali üdvözlés* ábrázoló lapon (23. kép), amely ugyancsak főként ecsettel készült és a tollrajz önálló esztétikai jelentősége erősen lecsökkent. Az északi, későgótikus elemek felülkerekedését jelzi az alakok nyúlánkabbá válása és általában a vertikális elemek hangsúlya, a szögletesebb formák és a rajz még fokozottabban dekoratív-ornamentális jellege. Az alakokat borító bő ruha nem érzékelteti a testet, hanem attól csaknem függetlenül rendeződik dekoratív formákba. Az alakok mozdulata nem csupán pillanatnyiságot fejez ki, mint a korábbi ábrázolásokon, hanem belső nyugtalanság, felfokozott dinamizmus érződik a tartásban, gesztusokban is. Ugyanezek a sajátosságok jellemzik fokozottabb formában Spranger bécsi korszakában készült rajzait is. Valószínű, hogy e stílusváltozásnál Speckaertra a „későgótikus” Spranger és Karel van Mander művei is befolyással lehettek. Ezzel magyarázható e lapnak Karel van Mander korai rajzaival való rokonsága az alakok típusában és a szinte merev ruharedők ábrázolásában. E flamand mesterek hatására vall az éles fény-árnyék kontraszt alkalmazása is. Viszont a rajz dekoratív hatását szolgáló kis kampók, kacskaringók, ideges kis vonások már a fentebb tárgyalt lapokon is szerepeltek. A formák — jóllehet — csak sommásan jellettek, azonban így is felismerhetők egy-egy részletmegoldásnál a speckaerti jellegzetességek.[51]

A lap hátoldala menekülőket ábrázol, talán az antik historia egy drámai eseményére utalnak (24. kép). A kompozíció témája, frízserű megoldása, technikája Polidoro da Caravaggio esettrajzaira emlékeztet.[52] Feltehetően itt ismét olasz alkotás befolyásolhatta a művészt, ezért is érezhető kisebb mértékben az északi, későgótikus stíluselemek hatása, mint a recton.

Speckaertnál ez a stílusváltozás az északi későmanierizmus általános tendenciáinak felelt meg. Nála azonban ez a fordulat élesebbnek tűnik, mint a többi, Rómá-

ban élő flamand kortársánál, mivel ő az olasz formanyelv átvételében messzebbre jutott Sprangernál, K. van Mandernál, Soensnál. Speckaert művészetében az olasz és flamand formanyelv összeegyeztetése harmonikusabb megoldású, mint az említett mestereknél. Feltehető, hogy már Flandriában alapos romanista képzetben részesült. Ebben az időszakban Floris és követői játszottak döntő szerepet a flamand művészeti életben, amelyet éppen Floris hatására erőteljes romanista tájékozódás jellemez. Speckaertnak így már Flandriában alkalma lehetett — olasz műalkotások és a romanista mesterek révén — megismerkednie az olasz formanyelvvel, amelynek elsajátításához — úgy tűnik — kedvezőbb egyéni adottságai voltak, mint a flamand festők átlagának. Mint láttuk — Rómában az eklektikus művészi törekvések hatására nem került egyik vagy másik mester bűvkörébe, hanem merészen kiaknázza a gazdag, sokféle művészi ösztönzési lehetőségeket. A fentebb említett, Rómában készült alkotásokban a római-toszkán művészi elemek túlsúlyát állapíthattuk meg. Így ellent kell mondanunk azoknak az egyoldalú véleményeknek, amelyek csak Parmigianino hatását emelték ki. Valentiner fogalmazta meg ezt első ízben, aki a rézmetszetekben kivitelezett kompozícióknál a Zuccarik és Zucchi, míg általában a típusok és a rajzstílus szempontjából Parmigianino jelentőségét hangsúlyozta ki.[53] A későbbi szakirodalom lényegében Valentiner megállapítására támaszkodott, így Reznicek[54] és N. Dacos[55] is Speckaertot Parmigianino követőjének tartja. Úgy véljük, hogy a budapesti rajzok ismeretében ezt az álláspontot módosítani kell. Kétségtelen, hogy Speckaert műveiben vannak parmigianieszk elemek, amelyek közvetlenül és közvetve jutottak el hozzá. Speckaert itáliai útja során először Észak-Olaszországban tartózkodhatott és ott került kapcsolatba Parmigianino és a velencei mesterek művészetével, amint erre K. Oberhuber egy beszélgetés során rámutatott. Rómában azután ismét érthették parmigianieszk impulzusok, mivel az 1570-es években Raffaellino da Reggio és Bertója működése révén egy neoparmigianinói irányzat alakult ki.[56] Az észak-itáliai művészi elemek között római és toszkán elemekkel keveredtek és amint a budapesti rajzok bizonyítják, Speckaert római periódusában ezek váltak hangsúlyosakká.

Speckaert németalföldi örökségként hozta magával Rómába a szisztematikus tollrajz-modort és ami azzal összefügg, az önálló, öncélú rajz igényét. A közép-itáliai rajzművészet hatására vall a formák plaszticitásának a hangsúlyozása és a lágy, de határozott körvonalak alkalmazása. Ez a plasztikus szemléletmód és a formák világos elhatárolására való törekvése igen határozottan érvényesül a budapesti rajzokban. Speckaert itt a raffaeleszk rajzstílus hagyományaihoz híven a körvonalak melodikus szépségére és konszonanciájára is gondot fordított. A kontúrokat helyenként a vonalak ismétlése által megvastagította, mely által a rajznak bizonyos hangsúlyozott ritmust biztosított. A belső formákat finom, vékony vonalakkal jelölte, plasztikájukat párhuzamosokkal és kisebb mértékben keresztvonalakzással emelte ki. A sraffirozás azonban nem képez nála összefüggő rendszert, és ennek megfelelően esztétikai jelentősége kisebb, mint pl. a Raffaello-kör mestereinél. Rajzain — a manierista stílustörekvéseknek megfelelően — nagyobb szerep jut a sraffirozásnál a kis kacskaringók, hurkok, ideges kis vonások, vonalcsomók alkalmazásának, amely az ábrázolt motívumnak bizonyos dekoratív egyenmőséget és nyugtalan vibrálást kölcsönöz. Speckaertnál a rajz azonban soha nem vált olyan mértékben ornamentális-dekoratív komplexussá, mint pl. Sprangernál, nála ugyanis a plasztikus-lineáris elemek megtartották egyenlőségüket a dekoratív-stilizáló stíluszajtsággal.

Rajzain a lavírozás nem csupán kiegészítő, hanem mellérendelt szerepet játszik a tollrajz mellett. Erre rajzolósi módszerre is rávilágít: előbb ecsettel rajzolta fel a színteret és a fő formákat és csak azután használta a tollat a részletek megrajzolására. A lavírozás nem követi minden esetben a formákat, hanem — bizonyos fokok — önálló esztétikai jelentősége van. A késői „Pásztorok imádása” és „Angyali üdvözlés” című lapoknál az ecset-



rajzra tolódott át a hangsúly és a rajz stílusa fokozott festői-dekoratív hangsúlyt nyert.

Speckaert művészetének egyik alapvető vonása eklekticizmus. Ebben a tekintetben a Zuccarik által képviselt művészi irányokhoz kapcsolódott, annál is inkább, mivel nagyjából ugyanazoknak a mestereknek a hatása alá került, mint a Zuccarik és követőik. Ő is — elsősorban — Raffaello, Michelangelo, Polidoro, Parmigianino, Salviati és Vasari műveiből nyert ösztönzéseket dolgozott fel, mint ezt a fentebb tárgyalt művekkel kapcsolatban megállapíthatjuk. Műveinek e sokféle hatás ellenére is egységes jellege abból adódik, hogy a különféle stílus-elemeket a korabeli olasz manieristákkal rokon, egyéni művészi törekvéseknek megfelelően alakította át.

Így Speckaertnál nem annyira a Zuccarik műveinek, mint inkább alkotómódszerüknek hatásáról van szó. A legjelentősebb az volt, hogy elsajátította e mesterek kompozíciós módszerét, a kép egységének egységes, minden részletmotívumra kiterjedő, ritmikus-dekoratív szerkesztését. Ő már nem utánozni törekedett az olasz mintaképeket, mint romanista elődei, hanem sajátos művészi célkitűzéseinek megfelelően átdolgozta az azokból átvett különféle formai elemeket. Abban a kérdésben, hogy milyen stíluselemeket választott ki, ismét a kortársakra, elsősorban a Zuccari-kör hatására kell utalnunk. Az eredmény azonban mégis olyan önálló, sajátos művek létrehozása volt, amelyben a flamand és olasz

stíluselemek harmonikusabb szintézisbe kerültek, mint általában a korábbi flamand mesterek alkotásaiban.

Ez az olasz művészettel való minőségileg más kapcsolatot a németalföldi művészi fejlődés új lehetőségeit teremtette meg. Az északi későmanierizmus kialakulásának ugyanis alapfeltétele volt, hogy a művészek az olasz formanyelvet és művészi eredményeket nemcsak átvegyék, hanem a németalföldi művészet jellegének megfelelően átalakítsák, feldolgozzák. Ezt a nagy feladatot Speckaert mellett Spranger, Karel van Mander és általában az 1570-es években Itáliában működő németalföldi mesterek végezték el, amely utat nyitott a század utolsó évtizedeiben Prágában, Münchenben, Haarlemben és Utrechtben működő mesterek új törekvései számára.

Speckaert egyrészt az egyes alak idealizált, stilizált formái megoldása, másrészt a kompozíció ritmikus-dekoratív szerkesztése szempontjából a későbbi fejlődést vetítette előre. Így fontos összekötő láncszemet képez a Floris-körhöz tartozó flamand mesterek és a prágai—haarlemi—utrechtli körhöz kapcsolódó későmanieristák között. Hatása, ha kevés műve miatt nem is mérhető Sprangeréhez, a Rómában működő flamand mesterekre gyakorolt befolyása révén időben és térben is messze kiterjedt.[57]

Gerszi Teréz

## J E G Y Z E T E K

1 Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. München—Leipzig, 1906. I. 234. o.; J. G. Hoogewerff: Nederlandsche Schilders in Italie in de XVI. e eeuw. Utrechtse Bydragen voor Letterkunde en Geschiedenis. V. 139, 145, 146. o.; J. G. Hoogewerff: Bescheiden in Italie. 's-Gravenhage, 1913. II. 616. o.

2 E. Valentiner: Hans Speckaert. Ein Beitrag zur Kenntnis der Niederländer in Rom um 1575. Städel-Jahrbuch, VII—VIII. 1932. 163—

3 Speckaert C. Contról készített portréja a bécsi Kunsthistorisches Museumban. E. Valentiner: i. m. 135. kép.

4 E. Valentiner: i. m. 171. — A Valentiner által felsorolt rajzok közül a Berlinben, Braunschweigben, Göttingenben és Velencében levőket nem volt alkalmam eredetiben tanulmányozni, így ezekkel a lapokkal kapcsolatban nem tudok állást foglalni. A Valentiner által kérdésesnek tartott „Irgalmas szamaritánus” (Paris, Louvre) kétségtelenül Hans von Aachen műve, éppen úgy, mint a Benesch által Speckaertnek tulajdonított, de már Valentiner által el nem fogadott „Paris itélete”. (Wien, Albertina.) O. Benesch: Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Wien, 1928. 31. o. 286. sz. 75. t. Nagyon kérdésesnek tartom továbbá a frankfurti „Bacchanal”-t és a müncheni „ismeretlen témájú” lapot.

5 A. v. Wurzbach: Niederländisches Künstler-Lexikon. II. 645. o. — Valentiner ezeken kívül még egy Johann Sadeler rézmetszetet említ, amely a Pásztorok imádsását ábrázolja. E. Valentiner: i. m. 165. o.

6 A Valentiner által felsorolt lapok közt nem szereplő Speckaert-rajzok: a) Mars, Venus és Amor (Amsterdam, Rijksprentenkabinet, ltsz. 61: 04); b) A Zsuzsannát megkísértő vénnek megkövezése (Firenze, Uffizi) — Mostra di disegni fiamminghi e olandesi. Catalogo a cura di E. K. J. Reznicek. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Firenze, 1964. 37. sz.; c) Herkules, Apollo és Pallas Athena a műzsákkal. (Prága, Narodni Galerie, K. 1315) Reprodukálva: L. T. Vojtech Volavka: Ceska kresba XIX. století. Prag 1949. 9. o. 101. sz. (mint Spranger.) A helyes meghatározás K. Oberhubertól származik. Ezekon kívül több rajzot attributált Speckaertnak Sylvie Beguin és K. Oberhuber a firenzei Uffiziben és a párizsi gyűjteményekben, amelyeknek a publikálására remélhetőleg a közeljövőben sor kerül. — Tévesen Speckaertnek tulajdonított rajz: Europa elrablása (Warszawa, Egy. Kvt.) Stanislawka Sawicka: Rysunki pejzazystów flamandzkich, holenderkich konca XVI. — polowy XVIII. w. Warszawa, 1959. 52. sz. 2. kép. Amennyire a gyenge reprodukció alapján meg lehet állapítani, a rajz eltérő Speckaert stílusától.

7 Az egyik lap hátoldalán (Angyalí üdvözlét) is van rajz. 8 Az 1932-ben rendezett rajzkiállításon e lapok úgy szerepeltek, mint „Speckaert modorá”-ban készült művek. — Németalföldi rajzok XV.—XIX. század. Budapest, 1932. 18, 38, 39, 40, 41, 42, 254. sz.

9 F. Lugt: Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord. Paris, 1929. I. 16. o. 11. sz. (Lugt 1927-ben járt

Budapesten, valószínűleg ekkor láthatta e rajzokat, kivéve a nagyméretűakat, ezért kevesebb lapot említ.) A Loth és leányai című párizsi rajz feltehetően a fiatal Blomaert műve analógiáját Reznicek közli idézett Goltzius könyvében, 149. o. XVI. t.) és csak távolabbi rokonságot mutat a budapesti Speckaert rajzokkal.

10 F. Lugt: Bibliothèque Nationale. Inventaire Général des dessins des écoles du nord. Paris, 1936. 50. o. 195. sz.

11 E. Valentiner: i. m. 171. o.

12 Jan Speckaert: Krisztus a kereszten. Toll, barna, barnával lavírozva, kevés fedőfehér. 310×254 mm. — Esterházy-gyűjt. (26. 10. mint Frank) — ltsz. 1367.

13 E. Valentiner: i. m. 127. kép.

14 A. Rosenberg: Raffael. Stuttgart—Leipzig, 1906. 6. kép.

15 Jan Speckaert: Vízözön. Toll, barna, barnával lavírozva. 216×281 mm. Vízjel: Zonchi 725 variánsa. (Aurelio e Augusto Zonchi — A. F. Casparinetti: Monumenta Cartae papyaceae. III. Zonchi's Watermarks. Hilversum, 1953.) — Esterházy-gyűjt. (26. 16/a mint Goltzius) — ltsz.: 1372.

16 I. Budde: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Düsseldorf, 1930. 116. o. 790. sz. 152. kép; O. Benesch: i. m. 31. o. 285. sz. 75. kép.

17 Mostra di disegni fiamminghi e olandesi. Catalogo a cura di E. K. J. Reznicek. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Firenze, 1964. 37. sz.

18 A. Bartsch: Le peintre graveur. Vienne, 1813. XV. 76. o. 23. sz.

19 R. Lullies: Die kauende Aphrodite. München, 1954. 9, 11, 15. kép.

20 Wurzbach 7.

21 Ch. de Tolnay: Michelangelo. II. The Sistine Ceiling. Princeton, 1949. 89. kép.

22 Az előtérben ülő, sisakos alak csaknem megegyezik Daniele da Volterra egyik rajzával (Paris, Louvre) Burlington Magazine 1967. Sept. 506. o. után. 17. kép.

23 Wurzbach 8.

24 Jan Speckaert: Mars, Venus és Amor. Toll, barna, barnával lavírozva. 277—197 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, ltsz. 61:04.

25 Bartsch 146—164 és 9—23. — Ugyanezek a metszetek hatottak később Spranger szerelmeskedő antik isteneket ábrázoló kompozícióira is. — F. Antal: Problem des niederländischen Manierismus. Kritische Berichte. Leipzig, 1928/29. 3—4. füzet. 230. o.

26 O. Benesch: i. m. 44. o. 26. sz.

27 E. rajz másolata a berlini Kupferstichkabinetben található, és ott, mint H. Goltzius utáni kópia szerepel. — E. Bock — J. Rosenberg: Staatliche Museen Berlin. Die niederländischen Meister. Berlin, 1930. 35. o. 11 791. sz.

28 Jan Speckaert másolata Peruzzi után: A „Nagy Medve”. — Toll, barna, barnával lavírozva. 227×426 mm. — ltsz.: 67. 46. Ez úton is köszönetet mondok K. Oberhubernek szívességgéért, hogy hozzájárult az általa talált rajz publikálásához.



- 29 Jan Speckaert: Diana és Akteon. — Toll, barna, barnával lavírozva, fekete kréta négyzetháló. 211×280 mm. — Vízjel: Zonchi 275 variánsa. — Esterházy-gyűjt (26 14/a mint Goltzius) — Ltsz.: 1368. A rajznak egy másolata van Cambridge-ben (Mass), ott mint Hans van Aachen utáni kópia szerepel. — A. M. Mongan — P. J. Sachs: Drawings in the Fogg Museum of Art. Cambridge (Mass.) 1946. 367. sz.
- 30 A. Venturi: Storia dell'arte italiana. Milano, 1932. IX./V. 221. kép.
- 31 B. 85.
- 32 Jan Speckaert után: Diana és Akteon. — Toll, barna, barnával lavírozva. Paris, Louvre. Ltsz.: 8747.
- 33 Jan Speckaert: Ceres, Venus és Bacchus. Toll, barna, barnával lavírozva. 201×277 mm. — Esterházy-gyűjt. (26. 15 mint Goltzius) — Ltsz.: 1369.
- 34 A. Rosenberg: i. m. 83. kép.
- 35 A. Rosenberg: i. m. 88. kép.
- 36 Jan Speckaert: Adonis halála. — Toll, barna, barnával lavírozva. 212×275 mm. Vízjel: Zonchi 725 variánsa. — Esterházy-gyűjt. (26. 18. mint Goltzius) — Ltsz.: 1371. A rajznak ismeretes egy másolata az Uffiziben: Catalogo della Raccolta di disegni autografi e moderni donata dal Professore Emilio Santarelli. Firenze, 1870. 7611. sz. (mint Spranger).
- 37 S. Reinach: Repertoire de Reliefs Grecs et Romains. Paris, 1912. III. 254. o. 2. sz.
- 38 W. Stechow: The "Triumph of David" by Hans Speckaert. Allen Memorial Art Museum Bulletin. Oberlin, Ohio, 1962. XIX. 3. sz. 111—114. o. E. Valentin: i. m. 129. kép.
- 39 Jan Speckaert: A Katolikus Egyház diadala I. — Toll, barna, barnával lavírozva. 435×826 mm. — Más tintával készült, későbbi felirat. — Esterházy-gyűjt. (II. 11. mint Goltzius) — Ltsz.: 1374. A Katolikus Egyház diadala II. — Toll, barna, barnával lavírozva. 434—834 mm. — Más színű tintával készült, későbbi felirat. — Esterházy-gyűjt. (II. 10. mint Goltzius) — Ltsz.: 1373. — E két rajz szoros ikonográfiai kapcsolatot mutat Otho van Veen ugyanezen témájú, hat képkompozícióból álló sorozatával. Ebből következethetünk arra, hogy Speckaert rajzsorozata is több lapból állhatott.
- 40 I. Jost: Studien zu Anthonis Blocklandt. Diss. Köln, 1960. 118. l.
- 41 E. Borea: Vicenda di Polidoro da Caravaggio. Arte antica e moderna. 13/16. 1961. 211—97/a, b, c. R.
- R. Kultzen: Bemerkungen zu einer Fassadenmalerei Polidoro de Caravaggio in der Piazza Madama in Rom. Miscellanea Bibliotheca Hertziana. Wien, 1960. 209. p. 138—141. kép.
- R. Kultzen: Die Malereien Polidoro de Caravaggio in Giardino del Bufalo in Rom. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1959. IX. Heft. I. 99—6, 18, 20. kép.
- 42 S. Beguin: Jan Soens paysagiste oublié. Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. Oud Holland LXXI. 1956. 1—6. kép.
- 43 Ez a rokonság különösen szembetűnő a „Proserpina elrablása” (Valenciennes, Museum), az „Ádám és Éva” (Parma, Pinacoteca) és a „Diana vadászata” (német magángyűjt.) című festményekkel összehasonlítva. — S. Beguin: i. m. 1, 11, 12. kép.
- 44 Jan Speckaert: Ábrahám és Izsák. Toll, barna, barnával lavírozva. 213×288 mm. Vízjel: Zonchi 725 variánsa. — Esterházy-gyűjt. (25. 15/a mint Goltzius) — Ltsz.: 1370.
- 45 Wurzbach 11.
- 46 P. Barocchi: Vasari pittore. Milano, 1964. XXII. t.
- 47 Jan Speckaert: Angyal üdvözl. Version: Menekülők csoportja. Toll, szürkésbarna, barnával lavírozva, fekete kréta nyomok. 241×194 mm. — Jelezve: „Jan Spekert” — Ltsz.: 1916—34. — Vásárlás 1916-ban.
- 48 Jan Speckaert: Pásztorok imádása. Ecset, toll, barna. München, Staatliche Graphische Sammlung. Ltsz. 1940—40. mint ismeretlen németalföldi mester. — A küldött fényképekért ez úton is köszönetet mondok dr. W. Wegnernek.
- 49 E. Valentin: i. m. 127. kép.
- 50 A. E. Popham: Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. V. London, 1932. 178. o. LXXIX/1. t.
- 51 Így pl. az angyal lábfejeének szinte geometrikus formája megegyezik az „Ábrahám és Izsák” című lapon Ábrahám lábának rajzával. Mária profilja leegyszerűsített változata a „Diana és Akteon” c. rajz jobb oldali női fejének.
- 52 Ph. Pouncey — J. A. Gere: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London, 1962. II. 184. t.
- 53 E. Valentin: i. m. 165—166. o.
- 54 E. K. J. Reznicek: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Utrecht, 1961. 153, 161. o.
- 55 N. Dacos: Des peintres belges a Rome au XVI<sup>e</sup> siècle. Bruxelles—Rome, 1964. 75. o.
- 56 G. Briganti: Der italienische Manierismus. Dresden, 1961. 63. o.
- 57 Ez a tanulmány német nyelven megjelent az Oud Holland-ban. (1968, LXXIII. 2—3, 161—180)



# ADATTÁR

## MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

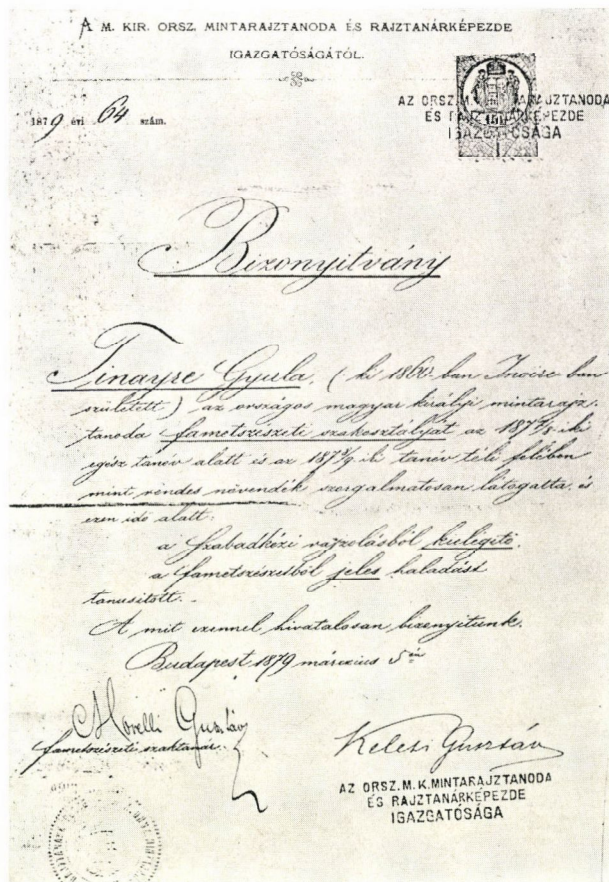
### A TINAYRE FIVÉREK: KÉT MAGYAR-FRANCIA FESTŐ

A Művészeti Lexikonban hiába keressük Julien és Louis Tinayre nevét, holott minden okunk meg van rá, hogy ne feledjük el őket! Ezt a hibát szeretnénk az alábbi írással kijavítani. Rögtön hozzáteszem, hogy a Lexikon „vétké” egyáltalán nem lenne szóra érdemes, ha a két Tinayre csak francia képzőművészként élte volna életét, hiszen egyikük sem ragyogott oly káprázatos fénnel a művészet egén, hogy mellőzésük különösebben kifogásolható volna. Életüknek és pályájuknak azonban olyan magyar vonatkozásai vannak, amelyek indokolják, hogy megemlékezzünk róluk.

Mindketten gyermekkorban kerültek ide. A történelem vihara sodorta őket oly messze Párizstól. Édesanyjuk, Victoire Tinayre tanítóból lett a kommun egyik harcosa, s miután férjét, Jules Tinayre-t „tévedésből” agyonlőtték helyette a Vörös Hét szörnyű megtorlásai során. Tinayre asszony, az Internacionálé tagja, előbb Svájcba, majd Magyarországra menekült, őt gyermekével. Eleinte



2. Louis Tinayre 1870.



1. Tinayre Gyula bizonyítványa

roppant nehéz körülmények közt tengette életét, majd lassan — részben a haladó körök támogatásával (elsősorban a Teleki-de Gérando famíliára gondolok, valamint György Aladár, a szélsőbaloldali újságíróra), részben a csemetéiket franciára taníttatni kívánó urak jóvoltából — sikerült neki Kassán, illetve a fővárosban tűrhetőbb egzisztenciát teremtenie. Négy fia és leánya közül, a két legidősebb (Julien és Louis) a művészi pályát választotta.

#### JULIEN

Julien 1859. december 26-án született, tehát tizenkét éves sem volt, amikor apját, a békés közjegyzőirodai tisztviselőt, a versailles-iak meggyilkolták. Anyjával Genfben élt, inasként dolgozott, majd egy buchsi protestáns lelkész gondozta. 1874. szeptember 7-én érkezett Kassára, hol a tizenöt éves kamaszfiú csakhamar kitűnt rajzaival. A siketnéma Alexi Ödön, az országosan ismert vésnök, aki nemcsak pecsétnyomókat, hanem kámeát és





Librairie républicaine, 78, Boulevard Saint-Michel, Paris.

### 3. Borítórajz A nyomor c. regényhez

drágakövet is véselt, műhelyébe fogadta tanítványként. Ez a „műhely” valójában csak a székesegyház falához tapadó kis bódé volt, telezsúfolva mindenféle lim-lommal és egy lábbal hajtott kerékkal működő szerkezettel.

A barátságos kassaiak szívesen segítettek a tragikus sorsú Tinayre-familián, amelynek ifjú tagjai hamarosan megtanultak magyarul. A Tinayre-fiúk együtt jártak a magyarokkal színházba, fürödni a Hernádba, korcsolyázni. A két kamasz többször nyert műkorcsolyázó-serleget. Barátságot kötöttek azzal a Weisz családdal, amelynek gyermekei később világhíresek lettek: Józsi, Rubinstein tanítványaként kiváló karmester lett, s többek közt a szentpétervári zenedét igazgatta. Rezső — Berény álnéven jönevű festő lett (később az övé lett Munkácsy párizsi műterme), a harmadik — szintén Berény néven — hegedűsként tűnt ki, a negyedik lány volt és énekesnő lett belőle (később egy vándortársulatot vezetett Brazíliába). Julien (illetve immár: Gyula) két évig a Puky családnál házitánítóskodott. Puky Gyula Arany János tanítványa volt Nagykorörsön, ekkor pedig a kassai törvényszék bírájaként működött, s a francia fiú boldog hónapokat töltött nyaranta a mérai Puky-birtokon. Mikor Tinayre asszony, főleg azért, hogy a két fiú beiratkozhassék a Mintarajztanodába, 1877-ben Pesten telepedett le, Julien egy darabig még a fővárosba került Puky fiúkat (köztük Endrét, a későbbi külügyminisztert) oktatta.

Julien 1877 őszén iratkozik be a Keleti Gusztáv vezetés alatt álló Mintarajztanodába, aki azért kapta ezt az állást, mert Zichy Mihály nem vállalta (nem akarta elhagyni a fényes cári udvart). A fametszés-szakot választotta, hol Morelli Gusztáv, Munkácsy képeinek fametszője tanított. Amikor első éves volt, Ferenc József látogatta meg a tanodát, s valamennyi diák közül csak a két franciát szólította meg...

Miután 1879-ben — jeles eredménnyel — elvégezte a fametszési szakot, hazautazott Franciaországba. Előbb egy párizsi műhelyben dolgozott, de nem jól érezte magát és vissza akart térni Pestre. Erről azonban volt diáktársa, Bálint Benedek (1860—1920), a későbbi kiváló fametsző, lebeszélte, mert ő maga is a kíváncsi kaczérgő. Egy ideig visszavonult szükebb hazájába, Auvergne tartományba, aztán az *Illustration* című nagy képeslapnak dolgozott. Érzelmét tekintve hű maradt a családi eszményhez, ami kiderült egy Párizsból még Pesten tartózkodó anyjához írt 1879. március 23-i keveléből: két munkaadó fametsző közül egy Fellier nevűt választott, mert „jó republikánus, szinte kommunár”. Nemsokára megismerkedik Marcelle Chasteau kisasszonnyal, aki beleszeret a szépen éneklő, művész hajlamú, Delacroix-ra hasonlító szelíd ifjúba. Ő teszi híressé a nevét, mert Marcelle Tinayre néven ismert író nő lesz belőle, míg férje a hálátlan fametszőmunkát végzi és csak a mások műveit rögzíti. Ezt azonban kiválóan teszi. A *Monde Illustré* című világhírű hetilap munkatársaként szorgoskodik, és sok népszerű könyvet illusztrált, többek közt Louise Michel *A nyomor* című regényét, amelyet a kommun hősője együtt írt Julien édesanyjával; továbbá a Fayard kiadónál megjelenő népregényeket, valamint Jules Claretie magyar tárgyú *Zilah herceg* című bestsellerét. Művészi Villon-metszeteket is készít, s illusztrálja Jean Lorrain könyveit stb. A század vége felé, midőn a fénykép kiszorítja a fametszést, tönkremegy, szélnak ereszi a műhelyében dolgozó munkatársait, s egy ideig arra gondol, hogy operaénekesként keresse kenyerét (gyönyörű bariton hangja volt), de erre nem került sor, mert közben a felesége egyre-másra aratja írói sikereit. Élete utolsó évtizedeit az irodalmi szalont tartó (France is járt oda!) feleség csöndes társaként élte le Párizsban, illetve a főváros mellett lévő grosrouvre-i kisbirtokán, ahol állattenyésztéssel és méhészettel foglalkozott, 1923-ban hunyt el.

LOUIS

Louis 1861. március 14-én született. Ő volt az első Tinayre-fecske hazánkban, mert már 1872-ben megérkezett Encsre, egy Adler nevű földbirtokos családhoz „házitanítónak”. Igazság szerint azért hozatták Svájcából, hogy az Adler fiúval franciául beszélgesse. Két év múlva ő is Kassára került édesanyjához, beiratkozott a reáliskolába, hol Klimkovics Béla, a neves felvidéki művészcsalád tagja, Benczúr első mestere, felfigyelt a francia fiú tehetségére, olyannyira, hogy az iskolai oktatáson túl műtermébe is felvette. Közben egy karcsú és szellemes lánynak csapta a szelet: Pálmay Ilkának, aki Blaháné halványuló csillaga után nemsokára fényesen ragyogott a magyar színpad egén. Egy másik ifjú ismerőse is híres lett: Thomán István, Liszt tanítványa, a leendő nagy zongorapedagógus, is a kassai gimnáziumba járt.

1876 nyarán Louis feljött édesanyjával Pestre, s az Esterházy utcai Degenfeld-palotában laktak, két szép szobában. A lakosság nagy rokonszenvet tanúsított a franciák iránt. Később az Erzsébet téren laktak, s általában sokszor költöztek. Anyja a fővárosban már nemcsak tanított, hanem irodalmi előadásokat is tartott, akár csak Rogeard, a híres közíró és lelkes kommunár, aki szintén ide menekült. Louis egy évig két dolyfős és rakoncátlan magyar gyereket nevelt. 1877-ben ő is beiratkozott a Mintarajztanodába, hol Greguss János tanította a rajzot, és Székely Bertalan irányította az intézet művészeti munkáját. Louis visszaemlékezéseiben, amelyek magyarul 1934-ben jelentek meg a *Budapesti Szemle* hasábjain, ezt írja róla: „... sohasem nevetett, még csak nem is mosolygott. Széles és erős keze sajtászerűen meglevevénedett, ha rajzolt vagy festett”. A szobrászatot Huszár Adolf tanította: „jó mester volt, de kissé nyersmódorú” — írja tanítványa. „A fegyelem szigorú volt, nem engedett teret a széles képzeletnek, kitartó munkára serkentett”...

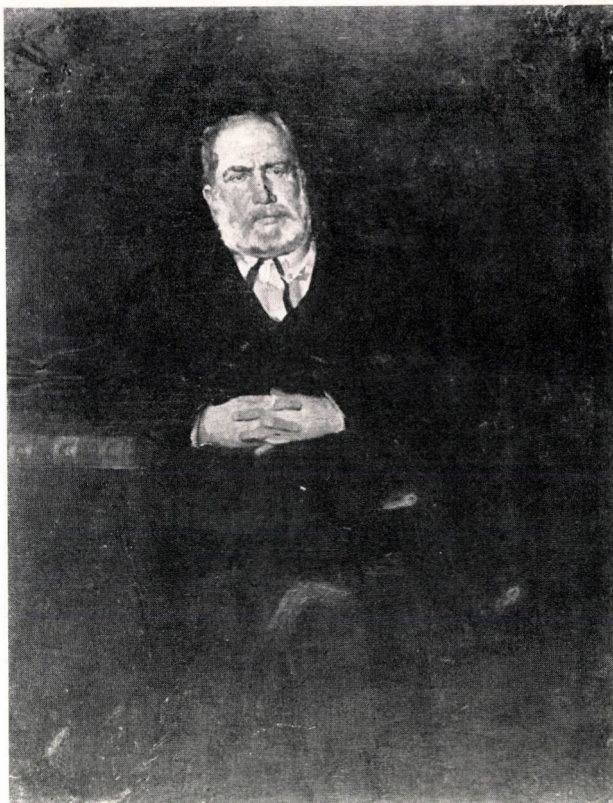
A főiskolán Louis jó barátságot kötött társaival: „az a három év, melyet ennek a környezetnek légkörében töltöttem, ifjúságomnak legboldogabb ideje volt”. Különösen összelepedett Révész Imrével (akkor még Csebraynak hívták), aki a pusztai élet ihletett festője,



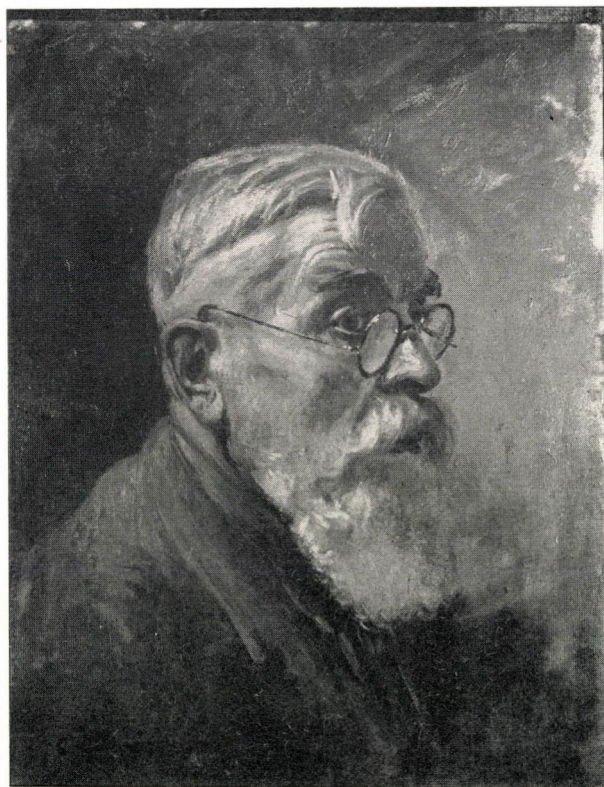
az agrárproletariátus nyomorát ábrázoló *Panem!* alkotója lett. Ekkor nagyon sokat nyomorgott, és Louis édesanyja megnyerte számára néhány főrangú hölgy támogatását.

A Révész mellé szegődött növendékek közt szerepelt még Szirmai Antal, aki később Lotzcal együtt készítette az Opera freskóit; Balló Ede, ki később maga is tanár lett a Mintarajziskolában, és kiváló Velázquez-másolónak bizonyult; Zala György, aki később a Millenniumi Emlékművet alkotta. Louis együtt tanult még Karlovsky Bertalannal, aki a Munkácsy-pályadíj majdani nyerteseként, Párizsba került; Roskovics Ignáccal, a tehetséges freskófestővel; Margitai Tihamérrel, aki később divatos „szalon-életrajz”-festő lett; Boross Gyulával, a Nemzeti Szalon egyik alapítójával. A második év végén Louis szép summát kapott, csengő aranyban, mert megnyerte a negyedévi kompozíció-versenyt. Közben a család albérletbe költözött, egy gazdag Nádor utcai henteshez. Louis hat forintért rajzleckéket adott, s Madarász Viktor műtermét látogatta a Városliget mellett: „Igazi párizsi volt, a boulevard szójárásával és szellemességével... A csinos nők bomlottak a hódító magyar után. Az első felesége is nagyon szép francia nő volt...” Az egyik Rogeard-előadáson Louis-t bemutatták Lisztnek: „Abban a nagy megtiszteltetésben részesültem, hogy kezet szoríthattam ezzel a lángeszű, aranyzívű férfiúval, akinek a két keze egy félévszázadnál hosszabb időn át lázban tartotta és elbűvölte egész Európát. A legtisztább francia nyelven szeretett elbeszélgetni ifjú koráról, bőséges barátságáról Baudelaire-rel, a romantikus kor csillagaival: George Sanddal, Delacroix-val, Lamennais-val, Lamartine-nal, Berliozsal stb.” A zengzetes Rogeard bőszen republikánus előadásain Louis megismerkedett Pulszkyval, Jókaival és Zichy Gézával is. Aztán Szomjas Gusztáv képviselő két fiát tanította franciára. 1878. március 14-én ünnepelte a család Louis 17. születésnapját; az ifjú festő megfogadta, hogy három jelszó jegyében éli le életét: „szabadság, művészet, becsület”.

Pár hónappal Julien után, 1879. június 27-én indult vissza Párizsba, miután egy darabig Bécsben, majd Münchenben időzött, ahol Dietznel tanult. A kis magyar koló-



5. L. A. Rogeard, L. Tinayre 1882.



4. Louis Tinayre, Önarckép

nia tárt karokkal fogadta, el se hitték neki, hogy francia. hiszen minden idegen akcentus nélkül beszélt magyarul, A II. Lajos művészetrájonása jegyében rendezett egyik „Waldfest” alkalmával ismerkedett meg Benczúrral, akivel sokat beszélgetett Kassáról. A francia fővárosban Cormonnál, a híres „Térdrkalács Apó” montmartre-i műtermében, Toulouse-Lautrec és Van Gogh mesterénél tanult. Miután az 1880-as közkegyelem után visszatértek a kommunárok Louis megfestette Louise Michel, Rogeard és saját édesanyja képét, Juliennel együtt illusztrált sok regényt. Az arcképeket a *Salon des Artistes Français* nevű tárlaton állította ki (ma a Carnavalet Múzeum őrzi őket). Portréinak hibátlan, pontos kivitelezése, a részletek alapos megfigyelése a magyar iskolát dicséri. Mint a *Monde Illustré* rajzolója, két évtizeden át folytatja rajzriporter munkáját, amelynek során többször eljut Madagaszkárra. A Véres Hét áldozatának a fiából hivatalos művész lesz, aki az 1900-as párizsi Világkiállításra 122 méteres körképet fest Tanarariva elfoglalásáról. 1904-től Albert monacói herceg udvari piktoraaként a működik. Az uralkodó magával viszi expedíciójára, a tudóskodó herceggel bejárja a világ tengereit, az Azori-szigetektől a Spitzbergáig, és Albert műveit illusztrálja. (E képek ma a párizsi Océanográfiai Intézetben láthatók.)

1932-ben Brazíliában állított ki két városban. 1932-ben sikeresen szerepelt a Gyarmati Kiállításon. Később visszatért az ifjúkorában tehetséggel űzött portréfestéshez, és szép önarcképet készített. 1937-ben — amint erről a *Nouvelle Revue de Hongrie* is beszámolt — Square de Port-Royal-i műtermében rendezett kiállítást, amelyen főleg egy bálnavadászati festménye, és egzotikus tájképei, valamint arcképei keltettek figyelmet. Ötven év után, 1934-ben ellátogatott Budapestre, s mindenkit meglepett azzal, hogy még mindig folyékonyan beszélt magyarul...

Louis Tinayre 1941-ben hunyt el. A Tinayre familia művészi hagyományait ma Julien fia, az 1896-ban született Noël szobrász és író őrzi és folytatja.

Bajomi Lázár Endre



Az évfordulók, ha számon tartjuk őket, néha szinte utolsó pillanatban jönnek ahhoz, hogy a feledés lassú, könyörtelen folyamatát megállítsuk. Így van ez Gyurkovits Ferencel, akit ma már alig tart számon a szakmai közvélemény. Születésének 100. évfordulója alkalom erre, hogy fellebbentsük a fátylat egy keveset emlegetett művész, Nógrád krónikásának életéről, alkotásairól.

1876. március 28-án született Budapesten. Apja mézsáros volt, s elsőszülött fiában mesterségbeli utódját álmodta. Csakhogy Ferenc kisgyerek kora óta feltűnő rajztehetséggel rendelkezett. Jó iskolai rajzai alapján egy szomszédjuk, Buchetmann osztrák festőművész kezdett vele foglalkozni, s Ferenc rajztudása gyorsan tökéletesedett. Sajnos, az apát ez nem győzte meg terveit tévessege felől, s legalább addig ragaszkodott Ferenc beavatásához a mézsáros mesterségbe, amíg kisebbik fia nem segíthetett a műhelyben.

Végre 1894-ben beiratkozhatott az Iparművészeti Iskolába, a Mintarajz és rajztanárképző osztályba. Itt 1896-tól Balló Ede tanítványa lett. 1897-ben kötelező katonai szolgálatba hívták, de ott sem hagyta abba a rajzolást. Így a három év leteltével, 1900-ban zavartalanul folytatta tanulmányait az Iparművészeti Főiskola rézmetsző és rézkarc osztályán, Doby Jenő vezetésével, ahol 1902-ben nyert végbizonyítványt, amikor egyik akt-tanulmányát is kitüntették. Az Iparművészeti Iskolában szerezte fölülnyes technikai tudását, mellyel egész életén át uralta az anyagot. Rajzkészsége mellett kitűnő színérzékkel rendelkezett. Gyurkovits szerette a színeket. Csodálattal csüggött a természetben, annak optikai — festői eszközökkel kifejezhető — jelenségei. Mi sem érthetőbb, mint hogy a fiatal grafikus várákozással teli fordul Párizs felé, de érdekes módon itt nem válik „egyik napról a másikra” az impresszionizmus követőjévé. Bejár a Julien Akadémiára, ahol ekkoriban Jean Paul Laurens korrigál és estéit Colarossi akt-rajzoló tanfolyamán tölti — Émile Renard vezetése alatt —, ahol egyik munkáját ki is tüntetik („Mention Honorable”).

Az elért eredmények ellenére — vagy tán épp ezért — művészünket páratlan alázata a választott hivatás iránt további tanulásra ösztönözte. 1905-ben hagyta el Párizst, München kedvéért. Itt Defregger és Otto Seitz vezetésével szívta magába a Plain-air festészet müncheni, a párizsinál hagyománytisztelőbb válfaját, s közben szorgalmasan másolt a Régi Pynakothekában. Rubenstől Spitzwegig számos régi mester munkájával, kompozícióival és színhasználatával ismerkedik. Ebből az időszakból származó önálló alkotásain a régi mesterek színei és technikája elevenednek meg. Lazúros finomsággal festett portréi mintha a távolabbi múltból néznének ránk. Azért interiórjein és már ekkor is előforduló zsánerképein jelentkezik Párizsban szerzett látás- és festésmódja. Tanulmányútjai során pedig vázlatfüzetébe rejtőzik az a kedves témaköre, amelyik egész életén át kísérte: városrészletek, csendes kis zugolyok. Templombelsők és kis terek, kerítések, lépcsők, keskeny utcák húzódnak meg füzete lapjain, hogy egyszer majd festésre ihlessék a mestert. Gyurkovits Ferenc művészi pályáján Münchenhez kapcsolódnak az első komoly sikerek. Egyik akt-tanulmányát az Akadémia vásárolja meg, s itt kapja első meg-

rendeléseit. A letelepedés szándékával megnősül és széles baráti körre tesz szert. Az ifjú mester szeretetéről élet-társa és barátai iránt nagyszerű portrék tanúskodnak. Néhány év múlva azonban feleségét gyors lefolyású tüdőbetegség ragadja el, s a magára maradt festő hálásan fogadja el Steinhübel Dániel Losoncra szóló meghívását, melyhez portré-megrendelések kapcsolódnak. A kevés művészi hagyományra visszatekintő város polgári lakosságát ide telepített garnizon és a környező falvak dolgos földművelői tarkították. Gyurkovitsot vonzotta ez a közeg. Ösztönösen érezte, itt missziót tölthet be. Megkedvelteti, meghonosítja a művészetet. 1913-ban, Hermann Irmával kötött házassága révén sorsát véglegesen Losonchoz láncolja. További megrendeléseket vállal, szívesen kezd a templom festéséhez, s ismerkedik a tájjal,



1. Gyurkovits Ferenc: Nyári délelőtt, ceruzarajz, 1912



2. Gyurkovits Ferenc: Asszonyok a piacon, ceruzarajz 1934





3. Gyurkovits Ferenc: Festőiskola, olaj, 1922



4. Gyurkovits Ferenc: A patak télen, olaj, 1935

lakóival. Szinte mindenütt jelen van: búcsún, toron, lakodalmón, de leginkább a naponta kínálkozó témát kedveli: a vásárt. A háború egy időre elszakítja új hazájától: Besztercebányára kell bevonulnia, de tekintettel rossz szemére a hátországból marad, ahol szabad idejét újra festésnek és rajzolásnak szentelheti.

A háború utáni évek, a megalakult polgári köztársaság körülményei látszólag nyugalmat hoztak Gyurkovits életébe. Losoncon immár meghonosodva „Festőiskola”-t szervez. Iskolája mai fogalmak szerint inkább a régi reneszánsz műhelyekhez hasonlított, leginkább a mester patriarkális viszonyával tanítványaihoz. Célja sem kizárólag aktív művészek nevelése. Csak felnyitni a fiatalok szemét a szépségre, a természet csodáira, mindarra, amit festői eszközökkel meglehet ragadni és vászonra vetíteni. Fáradozásainak gyümölcse a sok művészetkedvelő fiatal közül kiemelkedő néhány utód: Szabó Gyula, Fischer Ernő, Chriszt Vilmos, Reiner István — Gyurkovits mester stafétájának folytatói. Tanítványainak első sorban posztimpresszionisztikus látásmódját adta át. Kijárt velük a természetbe, s miközben maga is festett, korrigálta a fiatalok munkáját. Losonc közvetlen környéke, az Erdő, a „Losonci Fürdő”, a Liget részletei, Tugár patakja voltak leggyakrabban témáik, és Gyurkovits számtalan kisméretű, rendkívül lazán, flott ecsetkezeléssel készült munkája tanúskodik erről az időszakról festészetében. A színek friss keverése, foltszerű felrakása biztosítja ezeknek a képeknek életszerű vibrálását. Mint a felszálló meleg levegő rezgése, úgy lebbenti meg előttünk Gyurkovits Ferenc ecsetje a természet részleteit, esti és reggeli fényben, az év bármely szakában, jó és rossz időben.

A húszas évek Gyurkovits életében a művészi aktivitás mellett társadalmi szempontból is fontosak. Ekkor lesz a Szlovákiai Képzőművészek Egyesületének tagja, majd alelnöke. Csoportos kiállításokon vesz részt, Flaché Gyula, Skutezky Döme, Angyal Géza, Cseh Lajos, Gwerk Ödön, Gerő Gusztáv és mások mellett (1922-ben Prágában) és önálló kiállítást rendez Losoncon. Az Egyesület társadalmi és művészi jelentőségén túl Gyurkovits életében az itt kötött barátságok egész életére meghatározó erővel bírtak.

Figyelme közben a történelmi témák mellett a nógádi nép felé fordul. A gazdagodó város a környező falvak termésére utaltan tárja kapuit a heti vásárookra tóduló kistermelők előtt. A környék palócái, a rimóciak és a



5. Gyurkovits Ferenc: Piaci vázlat, vízfesték, 1934



6. Gyurkovits Ferenc: Őszi erdő farakásokkal, olaj 1934



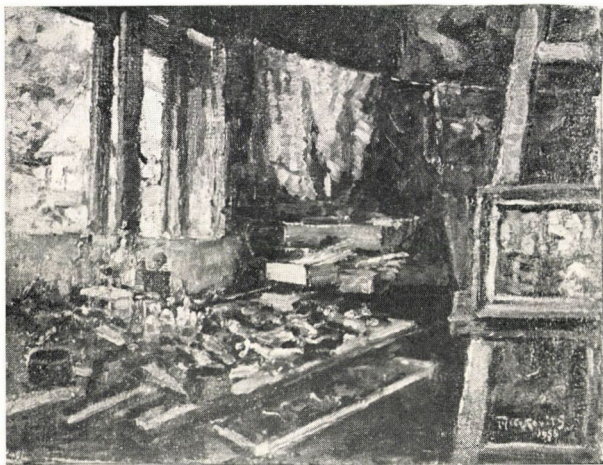


7. Gyurkovits Ferenc: Három nemzedék, olaj, 1957

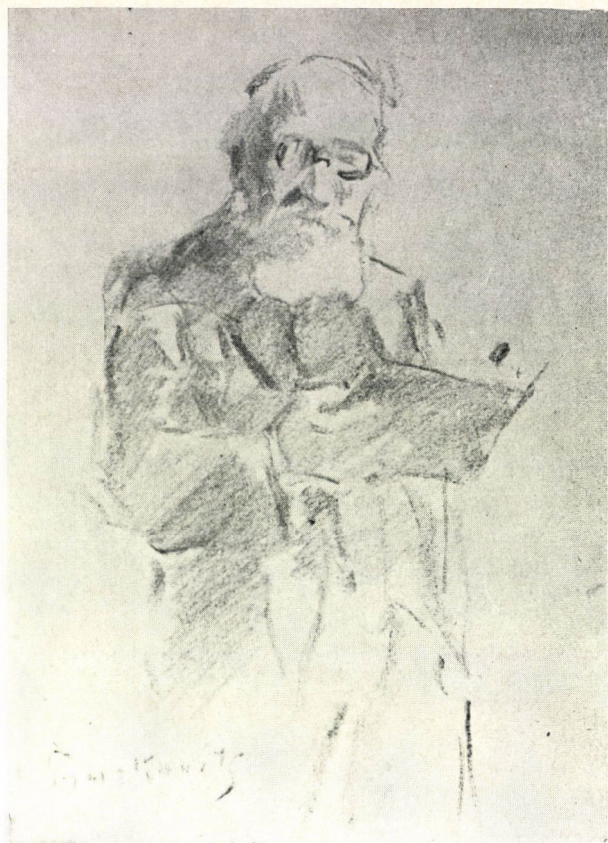
detvaiak tömege nemcsak viselete tarkaságában jelent vonzó festői problémát, az odafigyelőt megragadja a karakterek sokfélesége is. Gyurkovits legtöbb piaci jelenete a harmincas évekből és a negyvenes évek elejéről származik. A mozgalmas, sokfigurás életképeken érvényesül mindaz, amit a portré- és tájképfestő eddig tapasztalt. A jellemábrázolás itt nem a finomabb arcvonások révén, hanem az alak, a mozdulat segítségével sikerül. S a szabadban készült vázlatok tobzódnak az áradó napfényben. A kompozíciók bravúros rajzkészségről tanúskodnak, s a színek impresszionisztikus, gyakran már posztimpresszionistának is tekinthető felrakása foltszerűségével rendkívül frissen hat. Gyurkovits a maga korában Szlovákia területén szinte egyedülálló képviselője a zsánerfestészetnek, s ezt a rangját csak öregbíti stílusa, rész, pasztózus ecsetkezelése, színhasználata.

Gyurkovits Ferenc jellegzetes egyéniség volt. Munkáját legszívesebben a szabadban végezte, a látvány közvetlen hatása alatt, a színek és a fény ígézetében. Így piaci képei is kint készültek, gyakran a bámméskodók kuszorújától övezetten. A festészetet mesterségnek tekintette, amelyet lehet jobban és rosszabbul csinálni, de amelyik semiképp sem szakítja el művelőjét embertársaitól.

Ő még a művészeknek abból a generációjából származott, amelyik a társadalmi és filozófiai problémákkal csak áttételesen foglalkozott. Elsősorban a látvány művészi megformálása foglalta le figyelmét. A művészethez kialakult viszonya, az, hogy munkáját mesterségnek



8. Gyurkovits Ferenc: Műteremrészlet, olaj, 1956



9. Gyurkovits Ferenc: Önarckép könyvvel, ceruzarajz 1956

tekintette, összhangban állt ösztönösen vállalt missziójával: Losoncon — már pusztá jelenlétével — ő honosította meg a művészetet.

Losonci letelepedése óta Gyurkovits csendes polgári életét csak időnként szakította meg egy-egy nyaralás. Szívesen követte családját a Tatra vidékére, a Szepességre és különböző fürdőhelyekre, s közben mindig szorgalmasan dolgozott. Színes, heroikus és lírai tájképek tanúskodnak arról, hogy minden modorosság nélkül, őszintén adta át magát a természeti szépségek csodálatának és festői tükrözésének.

A második világháborút átvészelve, immár 70 évesen sem csökken szorgalma, csak már kevesebbet tartózkodhat a szabadban, s így témái is intimebbek lesznek. A tájképeket ketrészletek váltják fel, a szabadban is készült portrék után modelljeit már csak műtermében fogadja, s az eddigi zsánerképek témájával a baráti kör életéből és a piacterről — lakásába húzódik és családja tagjait örökíti meg napi tevékenységük közben. Különösen kis unokáját szereti ábrázolni; mesterünk, megöregedve, minden szeretetét, életigenlését beleviszi ezekbe a kis, gyors kézzel fölvetett vázlatokba. Ebben az időben kerülnek előtérbe önarcképei is. Régebbi, bízarr megoldásai után, mint a szatír, önarcképek voltak, vagy a csoportos önarcképek, az idős mester leszűrt életbölcssége sugárzik késői arcmásairól. Jellegzetes, szakállas-szemüveges alakját ezeken a képeken bölcs derű, a pipás ember nyugalma jellemzi. A kevesebb mozgás, romló egészségre egyáltalán nem akadályozzák abban, hogy továbbra is hivatásának éljen. A vérbeli festő mindenben vászonra kínálkozó témát lát: műterme rendetlensége éppolyan izgató téma, mint a verandára besütő nap foltjai, a vízhordó nő a havas udvaron, családja a televíziókészülék előtt vagy a kosárnyi szétszórt gomba.

1950-ben a Csehszlovák Képzőművészek Szövetségébe kéri felvételét, ahol az idős, kitűnő mestert örömmel fogadják. A kollégák mesterünk 80. születésnapjához



rendezett kiállítással fejezik ki megbecsülésüket, s élnek a ritka alkalommal, hogy még 90. születésnapján is felköszönthetik.

Felesége elvesztése 1961-ben nagyon letörte az idős mestert, de a szerető családi kör, lánya gondos ápolása még további alkotó éveket biztosított neki. Erősen romló látása ellenére szinte végső napjaiig festett. Mérhetetlen gyakorlata, bravúros rajzkészségre még utolsó képeinek is magas művészi színvonalat biztosít.

1968 januárjában szűnt meg ez a hosszú, tartalmas élet. A színeket kereső szemek véglegesen lezárultak, s megszakadt az életmű hatalmas, bővizű folyama. Életében elért népszerűségének köszönhetjük, hogy ma, Losoncon és környékén sok képe található magántulajdonban. Ezek legtöbbje megdöbbent frissességével, európai rang-

jával. A kisváros elszigeteltsége nem húzta vissza Gyurkovitsot. A fiatalkorában elsajátított szintről itt is, társ-talanul is tovább tudott lépni, s hosszú élete vége felé túllépett a posztimpresszionizmuson is, ösztönösen folytatva saját életművével az európai festészet fejlődésének fonalát, melyet munkáival — mint csepp a tengert — képvisel.

Az életmű feltárása még hézagos, de az ismert anyagból is kitűnik, hogy Gyurkovits Ferenc kiváló képviselője festészetünkben az impresszionizmust követő plain-air-festészetnek, és Szlovákia területén kora legjelentősebb zsánerképfestője.

*Sz. Haltenberger Kinga*



# GERŐ GYÖZÖ: AZ OSMÁN-TÖRÖK ÉPÍTÉSZET MAGYARORSZÁGI EMLÉKEI (DZSÁMIK, TÜRBEK, FÜRDŐK) C. KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSRŐL

ENTZ GÉZA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A magyar nép életét a legutóbbi évszázadokra vonatkozóan is lényegesen befolyásolta a másfél százados török hódoltság. A hosszú és sok súlyos következménnyel járó korszakot a hazai történetkutatás igen sok szempontból vizsgálta már és vizsgálja ma is. E tekintetben elsősorban a társadalmi, gazdasági, politikai és köztörténeti kérdések állnak inkább előtérben, kevésbé a kulturális problémák. Ezért is öröndetes Gerő Győző témaválasztása, amely a művelődés egyik fontos területét: az építészeti fejlődését és alakulását veszi szemügyre a törökök által megszállt országrészen a XVI–XVII. század folyamán. A történelem különös fordulata, hogy a török uralom építészeti emlékei hazánkban túlnyomó részükben éppúgy eltűntek, mint ahogyan az oszmán hatalom megszöveten éve a megszállt, hatalmas kiterjedésű területen is szinte teljesen elpusztította a középkori Magyarország építészeti természetét. Ezért tarthat különleges érdeklődésre számot a tetemesen megriktult hazai török építészeti még megélvő tanúinak vizsgálata, amelyek utolsó hírmondói a hajdani Török Birodalom legészakibb, Közép-Európába benyúló szögletén folytatott, szóban forgó művészeti tevékenységének. A nagymérvű pusztulás a török építészeti kutatásban ugyanazt a komplex módszert teszi szükségessé, mint középkori emlékeink esetében. Így az írott források, főként az egykorú utazók leírásai mellett a korabeli ábrázolások és a tárgyi emlékeanyag éppoly gonddal vonandók be a vizsgálódások körébe, mint a föld alatti maradványok és a föld feletti falak régészeti pontossággal végzendő feltárási munkái. E kutatási módszernek erősen régészeti vonatkozású kidolgozása és alkalmazása tekintetében a jelölt több évtizedes gyakorlatának jelentős szerep tulajdonítandó. Így vált lehetővé, hogy az aránylag kevés épület és épületmaradvány ellenére összefüggő képet rajzolhatott a tanulmány a hazai oszmán-török építészeti egészről és jellegzetes részleteiről és a helyi fejlődést lényegében meggyőzően illeszthette be a közelebbi és távolabbi vidékek egykorú, tágabb kereteibe. S törekvés sikerét hathatósan előmozdította a szűkebb témának történeti távlatokba való beállítása nemcsak a gazdasági, társadalmi és kulturális közvetlen összefüggések felderítése által, hanem az egyes épülettípusok egymás közötti viszonyának tisztázásával is. Így kerülhetett sor a török-kori településképp változásának és a változás mibenlétének megállapítására.

Az értekezés bevezetését, amely elsősorban az említett kérdésekkel foglalkozik, a kutatástörténet rövid felvázolása követi. Helyesen emeli ki a XVI–XVII. századi részben török, részben nyugati utazók értékes leírásait, amelyek igen fontos, ma is hasznosítható támpontokat adnak mind egyes meghatározott épületek vagy épülettípusok, mind a törökkori települések sajátos megjelenése szempontjából. Itt szeretném felhívni a figyelmet, hogy az Országos Levéltár XVII–XVIII. századi anyagában még számos a szempontból fontos forrás található, amelyeknek egy része a műemléki topográfiák levéltári előmunkálatként az Országos Műemléki Felügyelőség Gyűjteményi Osztályának Adattárában már rendelkezésre áll, és főként Pécs törökkori épületeire ad eddig feldolgozatlan adatokat. A múlt században egyre nő az érdeklődés a hazai török épületek iránt, de a módszeres

kutatás a XX. században következik be. Gerece Péter, Foerk Ernő, Szőnyi Ottó, Genthon István jelentős tevékenysége mellett fontos fordulat a pécsi Gázi Kászín pasa dzsámijának 1939-ben megkezdett, Gósztonyi Gyula által vezetett feltárása és helyreállítása, amelyet a felszabadulás után Pécssett, Budán, Szigetváron és Egerben nagyarányú és módszeres régészeti munkával egybekötött műemléki helyreállítás sorozat követett. Az Országos és a Fővárosi Műemlék-felügyelőség által lehetővé tett kutatások túlnyomó részét Gerő Győző végezte és így e tevékenysége lényegesen elősegítette a szóban forgó török építészeti alkotások helyreállítását, hiteles bemutatását és a hazai műemlékállomány a Közép-Európában egyedülálló, sajátos jellemvonásának korszerű eszközökkel történt felelevenítését. E munka ma is tovább folyik.

Az értekezés második fejezete a magyarországi török tartomány gazdasági és társadalmi rendszerével foglalkozik. Rámutat ennek import jellegére és arra, hogy a török feudális rendszert minden átmenet nélkül ültették át. A török lakosságnak a közigazgatási és hadi központokba való áttelepítése és a török közigazgatás bevezetése által keletkezett a török kulturális élet bevezetésének igénye is. A jelölt nagyon plasztikusan elemzi azt a mélyreható különbséget, amely a balkáni és a hazai területen élő társadalom magatartása között megállapítható. Míg amott, főként a számunkra nagy szerepet játszó Bosznia-Hercegovinában a helyi lakosság vezető rétege csakúgy, mint tömegei áttértek a mohamedán hitre és életre, addig a magyar vezetőréteg elmenekült és a helyben maradt lakosság sem mutatott hajlandóságot a „törökösségre”. Ez a határozott elkülönülés sok bajnak és szerencsétlenségnek vált forrásává, de lecsökkent formában megőrizte az élet korábbi kereteit, sőt az Alföld nagy, illetve a bevándorlás következtében megnőtt mezővárosaiban ezeket még sajátosan tovább is fejlesztette a szűk lehetőségek szabta keretek között. Ezekben a török földesurak kizsákmányolása következtében felduzzadt településekben magyar mezővárosi önkormányzat alakult ki, az élet a régi medrekben folydogált s bennük török épületeket hiába keresünk. A fejezet elég bőven foglalkozik a szpáhi birtoklással s ezek bizonytalan, állandóan változó helyzetével. Mivel a szpáhi soha nem tudta, meddig marad a tí-márbirtok haszonélvezője, iparkodott a rendelkezésre álló rövid, illetve bizonytalan terjedelmű idő alatt a maximumot kipróbálni belőle. Érthető, hogy számára az állandóság bizonyos fokát megkövetelő építkezés nem lehetett cél. Mindenfajta építkezés, még a meglévők javítása is, az illetékes török hatóság engedélyéhez volt kötve. Így aligha csodálkozhatunk azon, hogy a városokon kívül úgyszólván sehol török építkezés nem található. A paraszt lakosság háborúk és portyák során történő pusztulása, mezővárosokba és városokba való költözése a szpáhi birtokokról lényegesen elősegítette a korábbi épületek romba dőlését és indokolja az új épületek emelésének szinte teljes hiányát. A szpáhi birtoklási mód tehát az építkezések e negatívumait rejtj magában és magyarázza meg. — Ezzel szemben a közigazgatási központokban: a városban, ahová a török lakosság is települt az új élet számára szükségessé voltak az annak megfelelő igényből fakadó építkezések, amelyek gazdasági alapját a ma-



gas tisztségviselők alapítványai tették. Mivel a mecénások többsége a boszniai tartomány vezető rétegéből került ki, világos, hogy a két terület építészete között első összefüggés állapítható meg. A fejezet ismerteti az ipar és kereskedelem építészettel kapcsolatos vonatkozásait és jellemzi a fő épülettípusokat.

Nagyon fontos és helyes történeti szemléletről tanúskodik a harmadik fejezet, amely a középkori városkép hódoltságkori átalakulásáról fest plasztikus képet. A település korábbi, történetileg kialakult szerkezete ugyan, főként eleinte, megmarad, mégis a későbbiek folyamán egyre több változás áll be, ami fokozatosan keleti jelleget ad a város megjelenésének. A nyugati települést jellemző tér- és utcarendszer helyett kiemelkedő épületek körül kifejlődő városrészek, mahallék lesznek a település jellegzetes alapsejtjeivé. A rendesen dzsámi épület körzetében festői rendezetlenségben kapcsolódnak egymáshoz a fából vagy paticsból épült lakóházak, bazárok, bódék. Ez a megoldás elmosza nyugat-európai település áttekinthető hálózatát. A dzsámik mellett megjelennek az egyéb, vallási célokat szolgáló épületek: a kisebb mecsetek, a kolostorok, medreszék, temetők és temetőépületek. Sorban épülnek a török életre oly jellemző fürdők, kutak, karavánserájok. Több-kevesebb átalakítással felhasználják saját céljaikra a meglévő korábbi épületeket is. Elsősorban a templomokat, amelyek berendezését eltávolítják és helyette a magukét teszik be, az épület szerkezetét azonban nemigen változtatják. Hasonlóképpen megtartják a város védelmi berendezéseit is, sőt azokat korszerűen továbbfejlesztik. A XVI–XVII. századi, városképeket mutató metszeten bizonyítják a nagyszámú új épület meglétét. Főként a minaretek adnak különleges keleti hangsúlyt hódoltsági városainknak. A régi lakóházak ugyan részben megmaradnak, de az újak építési módjuk és anyaguk következtében szintén a keleties megjelenés jellegzetes tényezői. A hódoltság során tehát a közigazgatási és katonai központokat jelentő városok hazánkban erősen kevert képet nyújtanak, amelyben a település szerkezete és az egyes épületek két különböző kultúra igénye és ízlése szerint mutatkoznak az ott lakók és a látogatók előtt.

A dolgozat gerincét a Magyarországon található három főépületcsoport dzsámik, türbék és fürdők részletes ismertetése és értékelése alkotja. E tekintetben elsősorban a meglévő alkotásokról szól, amelyek túlnyomó hányadát maga a jelölt kutatta és készítette elő helyreállításukat. Így nemcsak egészszükkel, hanem legkisebb részletükkel is tisztában van és róluk közvetlen tapasztalattal rendelkezik. Előtérbe Buda és Pécs kerül, mint ahol a legtöbb tényleges emlék maradt, de alapos betekintést kapunk a szigetvári és a székesfehérvári két dzsámiról és egyéb török épületről, az egri fürdőről is. A meglévő példák, balkáni és kisázsiai forrásaik alapján körvonalazza az épületfajták szerkezeteit, felépítésük rendszerét, faragott és festett díszítéseiket, berendezésüket. Rámutat egyes megoldások sajátos helyi jellegére (türbék dob nélküli kupolája). A dzsámik közül egyedül a szigetvári téglalap alaprajzú, a többi négyzetes kupolás megoldású. A fürdők két csoportját a termál és az alulfűtéses gőzfürdők alkotják. Az elsőhöz tartoznak a budai fürdők, a másodikhoz a fehérvári és az egri. A közműmunka kevés török épületet kiegészíti a legújabb kutatások eredményeivel (Buda, Érd, Siklós,

Esztergom), az írott források tanúságával és az ábrázolások adataival. Így kaphatunk fogalmat a meglévő mellett az elpusztultakról is. Nem tér ki a szóban forgó emlékek típusépület jellegére, noha a gondos elemzésekből ez világosan kikövetkeztethető. E körülmény megkönnyíti a kutatást is, hiszen bizonyos kisebb eltérésektől eltekintve az épület rendeltetése ismeretében szerkezete nagy valószínűséggel kikövetkeztethető.

Az értekezés utolsó fejezete a műhely, mester és megrendelő kérdésével foglalkozik annak érdekében, hogy pontosabban megállapíthassa a magyarországi török építészet közelebbi és távolabbi kapcsolatait. Helyesen emeli ki a megrendelő döntő szerepét. Velük kapcsolatban arra az eredményre jut, hogy a legjelentősebb megrendelők túlnyomó hányada a boszniai törökké vált előkelő rétegből származik, amelynek tagjai a magyar hódoltsági területen is vezető közigazgatási és katonai méltóságokat töltöttek be, akár többször is. E körülmény teljesen összhangban áll azzal a megállapítással, hogy a meglévő hazai török épületek elsősorban a boszniai építő gyakorlat szerényebb változataiként értékelhetők. Ritkábban fedezhető fel a távolabbi Balkán vagy Kisázsia hatása, bár ez sem hagyható figyelmen kívül. Ezek alapján elfogadható az a feltevés, hogy a mesterek és műhelyek boszniai eredetűek vagy tanultságukak lehettek. Ez az összefüggés egyébként más, nem török eredetű épületek ásatásai során előkerült régészeti leletekkel és régészeti körülményekkel is összhangban van. Bár a kutatás jelenlegi állása alapján a jelölt arra a következtetésre jut, hogy a hazai török építkezéseknél még a későbbi korszakban sem feltételezhető a helyi műhelyek vagy mesterek közreműködése, kíváncsot volna a kérdést tovább vizsgálni. Annyi bizonyosnak látszik, hogy a helyi nem török építési gyakorlat hagyományai vagy egykorú tevékenysége a hódítók építkezéseitől világosan elkülönül. A tény a török kultúra és építkezés import jellegét egyértelműen alátámasztja. A dolgozat helyesen utal az oszmán-török építkezés bizánci és így antik kapcsolatára. Ezt az összefüggést véleményem szerint a magyarországi török építészeti alátámasztja, hiszen a finom kvádertechnika, a kövek gondos összeillesztéséből adódó falszövet még a késői és peremvidéki alkotásokon is éreztetik az antik építészeti hagyományait.

Az értekezés bő és változatos tudományos apparátusa a fejezetek után következő jegyzetek gazdag anyagában jól tükröződik. A gondolatmenet világos, a felépítés következetes és magától értetődő. A mondanivalót igen változatos és nagy számú illusztrációs anyag világítja meg hitelesítve a jelölt megállapításait és következtetéseit. A párhuzamok a képek alapján is meggyőzőek. Az illusztrációk kötete számos eddig közzé nem tett részletet tartalmaz, ami az értekezés új eredményeit elmélyíti. Bár a lényeg nem érinti, mégis megemlíteném, hogy a kéziratban aránylag sok gépelési hiba maradt, amelynek javítása nem történt meg. A dolgozat a szóban forgó téma első, történeti szemlélettel készült, részletekbe menő összefoglalása, amelynek jelentős hányada önálló kutatás eredménye. Sokban gazdagítja a hazai török kultúráról nyert eddigi képünket. Ennek alapján Gerő Győző számára a kandidátusi fokozat megadását melegen javaslom.

## PERÉNYI JÓZSEF OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Az értekezés egyedülálló munka a magyar történettudományban, nemcsak azért, mert az anyagi kultúra kérdéseivel foglalkozik, hanem elsősorban ezen belüli tárgyválasztása miatt. Egy olyan szintetikus jellegű munkáról van szó, amely a magyar történelem egy szomorú, de rendkívül érdekes, sok problémát felvető korszakáról szól. A kérdésnek meglepően nagy régi irodalma van. Vidéki amatőr kutatók s kisebb számban szakemberek vidéki és központi folyóiratokban rengeteg kisebb-nagyobb közleményt publikáltak, amelyek egy-egy török rommal foglalkoztak. Ezeknek egy közös nagy bajuk volt, az a körülmény, tudniillik, hogy nem ismerték eléggé a

török építészetet és szokásokat, s nem sokat tudtak, illetőleg nem helyesen ítélték meg a török gazdasági-társadalmi rendszert, amely lehetővé tette, illetőleg szigorúan megszabta az építmények alakját, sőt még anyagát is.

Gerő Győző, megítélésem szerint, szinte teljesen összegyűjtötte ezt a szétszórta, és sokszor nagyon nehezen hozzáférhető anyagot, s igyekezett azokat kritikával felhasználni. Eredményeivel nagyjából és egészéből egyetértetek, bár egy-két fontos kérdésben nem tudom a szerző álláspontját elfogadni. Nem állítom azonban azt, hogy minden esetben nekem van igazam, hisz e kérdések legnagyobb része ma még vitás. Az Oszmán Birodalom



építészetről szóló könyvek és tanulmányok száma nem valami nagy, s az olvasható könyvek legtöbbje nem az Európában megszokott módon tárgyalja a török építészeti kérdését. A legnagyobb baj talán az, hogy a legtöbb munka az *iszlám* építésével foglalkozik és a török építészettel annak szerves részeként kezeli, holott igen sokszor laikusok is észreveszik, hogy pl. egyes török épületeken még a kultikus építményeken is találhatók olyan sajátosságok, amelyeket más mohamedán országokban nem léteznek.

Gerő Győző igen nagy feladatra vállalkozott, hiszen a régi irodalom túlnyomó része azt állítja, hogy a törökök Magyarországon alig építettek valamit, s így itteni építészeti történetét megírni szinte lehetetlen a fennmaradt kevés épületmaradvány alapján. Szerzőnk láthatóan nem ezen a nézeten van, s munkája több helyén vitába is száll az említett régi nézetekkel. Ebből következőleg az olvasó arra gondolhat, hogy a törökök Magyarországon sok mindent építettek. Azt a körülményt viszont, hogy maradványai az egy tucatot sem éri el, azzal a nagy ellentéttel lehetne megmagyarázni, ami a két vallás híveik között fennállt. Már a felszabadító háborúban harcoló, többségükben birodalmi csapatok elpusztítottak mindent, ami útjukba került, s ezt folytatták a felszabadítás után működni kezdő új hatóságok, amelyek a pusztítást befejezték. A legjobb példa persze az egyház, amely mindent megtett, még saját anyagi eszközeit sem kímélte, hogy eltüntesse a dzsámik és mecsetek, valamint a többi vallásos építmények nyomait. Az eljárás rendkívül változatos volt, de nyugodtan mondhatjuk, hogy mindenütt a lakosság támogatásával történt, amit az magyaráz, hogy a törökök ideérkezésük után ugyanezt csinálták a keresztények vallási építményeivel.

E nagy pusztítás figyelembevételével sem lehet azonban teljes mértékben megérteni a török építmények nyomainak szinte teljes eltűnését. Ha a törökök pl. a városokban kőházakat építettek volna, azok nem pusztultak volna el oly mértékben, hogy Gerő munkájában szinte teljesen hiányoznak. Az oka ennek elsősorban az, hogy a török lakóházakat többnyire fából, vályogból építették. Aki bejárta a mai kisázsiai Törökországot, csak az tud igazán képet alkotni magának arról, hogy hogy nézett ki századokkal ezelőtt egy török város. Magyarországon a lakóházak tekintetében elsősorban a régi középkori épületek továbbélésével kell számolnunk, s így pl. Buda esetében a város köből vagy téglából készült, tehát maradandó része egészen az utolsó ostromig többé-kevésbé átalakítva megmaradt. A nagy változást csak a régi házak oldalához odaépített rengeteg vályogkunyhó vagy deszkából készült ház jelentette, amelyeket a visszavétel után a visszatérő lakosok hónapok alatt eltűntettek. Én a magam részéről tehát a disszertáció elején erősen kiemeltem volna, hogy a munka szinte kizárólagosan csak a kultikus intézményekkel, valamint a hadi célokat szolgáló építményekkel foglalkozik, egyszerűen azért, mert a török építészetnek Magyarországon más nyoma nincs, a polgári célokat szolgáló építmények hiányoznak, mert nem is voltak. A régi irodalom álláspontját tehát el kell fogadnunk, annál is inkább, mert az nem csak a magyarországi viszonyokat vette tekintetbe, hanem a balkániakat is, holott Szerbiában és Bulgária egyes részein még mind a mai napig láthatók kő alapzaton álló olyan faházak, amelyekben tehetősebb török tisztviselők laktak. E házak jelentős része csak a török uralom alól való felszabadulás után kerültek az itteni ősi társadalmak kiemelkedő rétegeinek, elsősorban a kereskedőknek a kezébe. Az irodalomból az is kiderül, hogy a balkáni népek uralkodó osztályába kerülő új elemek még új házak építésénél is a régi stílusban építkeztek.

A magam részéről rendkívül pozitívnak tartom a szintetikus kép megrajzolására való állandóan megmutatkozó törekvést. Ekkor azonban nagyon vigyázni kell a helyes arányok bemutatására, amikor is a hiányokat pontosan fel kell tüntetni.

Jól lehet a munka csak a magyarországi dolgokkal foglalkozik, szerző igyekezett egy vázlatos képet nyújtani a török birodalom történetéről és viszonyairól birodalmi méretekben. Hiányolom azonban, hogy szinte semmit sem

találtam az oszmán-törökök Kisáziába való megérkezéséről s úgy tűnik, mintha mindig is a Szeldzsuk Birodalomba tartoztak volna. Én a magam részéről feltétlenül megemlítettem volna az *uç-beységeket*, amelyek nélkül az oszmán birodalom kialakulása szinte érthetetlen. Az iszlám hatásának bemutatása, annak ellenére, hogy az valóban erős volt, mégis túlzottnak tűnik. Ne felejtsük el, hogy az *iszlám* még ma is elsősorban vallást és a hozzáfűződő dolgokat jelenti, még akkor is, ha a Korán szerepe a mohamedán országokban sokkal nagyobb volt, mint a Biblia a keresztényeknél.

Ezek után rátérek kisebb megjegyzéseimre: a 35. lapon azt olvassuk, hogy a szultán „örök használatra engedéi át a földbirtoklást”. Hiányzik azonban annak kiemelése, hogy ezt a „birtoklást” feltételekhez kötötte és ami talán még fontosabb, bármikor megváltoztathatta azt. Szerzőnk is tulajdonképpen ezt mutatja be, a principium külön hangsúlyozása azonban nagyon hasznos volna az európai viszonyokhoz szokott olvasó számára.

37. lap. Ha a szpáhi újabb adományt kapott, akkor legalábbis Magyarországon, nem vesztette el régi birtokát, hanem csak növelte az új adománnyal.

38—39. lap. A boszniai viszonyok ismertetése nem idevaló. Az előadás jóval későbbi állapotokat tükröz. Nálunk ezek a boszniai sajátosságok nem mutathatók ki, azaz csakis arról lehet beszélni, hogy a Magyarországon élő törökök nagy többsége bosnyák volt, de vigyázzunk arra, hogy a bosnyákok nem váltak törökké.

44. lap. A török városra vonatkozó részeknél jó volna, ha a szerző felhasználta volna Nicola Todorov nem régen megjelent alapvető könyvét, valamint azt a tanulmánykötetet, amely a városok kérdésével foglalkozik. A címet szívesen a szerző rendelkezésére bocsátom.

45. lap. „A közigazgatás alapját” nem a „mohamedán egyházjog” alkotta, hanem a szokásjog. Ez nem azonos a kánun-okkal sem. Vigyázni kell itt a megfogalmazással. Törökországban, véleményem szerint, nem lehet a közigazgatási problémákat az európai fogalmakkal tárgyalni.

46. lap. Nem pontos a lakosság nemzetiségi viszonyainak ismertetése. A magyar bírókról írt dolgok sem jók, mert elsősorban a kádi ítélkezést mindenfajta ügyben. Később a dolgok ugyan megváltoztak és a magyar bírák önállósága ugyan jelentősen megnövekedett, de azért állami fizetett tisztviselőként nem szabad beállítani őket, még akkor sem, ha a határtartományokban és így nálunk is eltértek a viszonyok a birodalom többi területétől.

45—46. lap. A közigazgatás szót én nem nagyon használnám, mert európai értelemben ilyen nem volt. Az autonómia fogalma is egészen másként értelmezendő, mint nálunk.

47. lap. A kádi ítélését nem lehetett megfellebbezni, e fogalom teljesen ismeretlen. A mufti egészen más feladatokat teljesített, mint amit szerző ír, s főleg nem nevezhető „tisztviselőnek”.

49—50. lap. Az iparos probléma megközelítőleg sincs megoldva. Tessék mutatni legalább egy magyarországi esnafot (céhet)! Az iparosok számát jelző néhány ember nem számít, annál is inkább, mert ezek katonák voltak, illetőleg katonai szolgálatként művelték iparukat. Az iparosok száma jóval nagyobb volt, mint szerző gondolja, csak pillanatnyilag még nem sokat tudunk róluk. Hiányzanak a források. Todorov említett művéből azonban bizonyos analógiák segítségével mégis pontosabb elképzeléseket alkothatunk magunknak.

53. skk. A török egyházzal kapcsolatban az „alapítvány” szó használata nem valami jó. Én helyesebbnek tartanám, ha helyette a vakif-vakuf arab-török szót meghagynánk, s részletesebben megmagyaráznánk, hogy miről van szó. A mohamedán egyház viszonyaira talán Bowen munkáját kellene alapul venni, amelyben a vakifokról elég sok szó esik. A legfontosabb talán annak megmagyarázása volna, hogy ki és hogyan, milyen formalitásokkal alapíthatott egy vakifot. A másik kérdés az, hogy Magyarországon voltak-e vakifok. Akkoriban ugyanis, amikor a törökök Magyarországot elfoglalták, *mülhök* már nem léteztek és így vakifot szervezni csak nagyon nehezen lehetett volna. Persze a szerző által annak minő-



sített esetekben feltételezni lehet a vakifok létezését, de azok anyagi alapját akkor csak vezető tisztviselők, külön szuitáni engedéllyel tudták létrehozni.

71. lap. A mahalle-fogalom részletesebb magyarázata volna szükséges. Az irodalomban mindez megtalálható.

86. lap. Miért nincs nálunk karaván szeráj? Úgy gondolom, hogy a vakifról mondtak ezt megmagyarázzák.

88—89. lap. Nem tudom, hogy a kolostorok emlegetése a dervisekkel kapcsolatban helyes-e közelebbi magyarázatok nélkül.

91. lap. A vályogházak kiemelése és a magyar házakkal való hasonlóságuk feltételezése aligha lehet jó.

129—131. lap. Mi az oka annak, hogy különféle típusú dzsámikat találunk? Számomra nagy probléma marad, hogy lehet-e ma már a mohamedán templomoknál is stílusokat elkülöníteni, ahogyan azt pl. újabban a bizantinológusoknál is látjuk. Lassanként megszűnik a „bizánci templom” fogalom és elfoglalják helyét a különféle stílusokban épült épületek.

## GERŐ GYŐZŐ VÁLASZA

Elnök úr, igen tisztelt opponenseim, tisztelt bizottság s vitaülés!

Mielőtt tisztelt opponenseim véleményével kapcsolatban a felmerült kérdéseket érintő részletes válaszra térnék, engedjék meg, hogy mindenekelőtt őszinte köszönetemet fejezzem ki mindkettőjüknek azért a fáradozásért, amellyel disszertációmát áttanulmányozták, valamint azért, hogy értékes véleményükkel munkámat segítették és megbecsülték.

Ezek után szeretnék mindjárt a lényegre térve válaszolni tisztelt opponenseimnek.

Entz Géza opponensem véleményének bevezetésében disszertációm témaválasztását — mint a kultúrtörténet egy fontos területét — szerencsésnek és fontosnak tartja, mivel a magyarországi török korral kapcsolatos kutatások kevésbé foglalkoztak a kulturális kérdések ilyen jellegű vizsgálatával, másrészt pedig azért, mert a magyarországi török építéset még meglevő emlékeinek vizsgálata lehetővé teszi az Oszmán Birodalom e legnyugatibb európai tartományában folytatott építő tevékenységének helyes történeti értékelését.

Amikor disszertációm tárgyául a hazai török építészetet — kiemelve abból annak három legjellegzetesebb csoportját — választottam, az a cél vezetett, hogy a tárgyi emléktanyag vizsgálatán keresztül megkísérlejem annak szintetikus feldolgozását, mivel az építészeti a kultúrtörténetnek egy olyan területe, amelynek alkotásai — még abban az esetben is, ha vizsgálódásaink tárgya történetesen a török birodalom volt, legtávolabbi európai tartományának építészete is — mindenkor fokmérőjét jelentik az adott kultúrának.

Opponensem a kutatás és feldolgozás során egyaránt használt komplex módszer alkalmazásának szükségességére helyesen mutat rá és kiemeli ennek részemről történő következetes alkalmazását, amelynek eredményeként vált lehetővé az aránylag kevés épület és épületmaradvány ellenére is összefüggő képet alkotni a hazai török építészetről és értékelni azt nemcsak a hazai, de az egész oszmán-török építészeti szempontjából. E témának történeti távlatokba való beállítása pedig számos összefüggés felderítését tette lehetővé számomra, amelyek nyomán új eredményekre jutottam ez irányú kutatásaim során.

Opponensem érdekes párhuzamot von a magyar középkori emlékek és a török építészeti maradványainak későbbi sorsa között. Véleményét magam is osztom, s azt csak annyival egészíteném ki, hogy egyrésztől nemcsak a harcok okozta pusztulás volt közös sorsukban, hanem a másik ilyen közös tényező az a társadalmi igénytelenség volt, amellyel velük szemben viseltettek az őket követő korszakok. Fokozottabb mértékű azonban épp ez utóbbi tényező következtében a dzsámik és más mohamedán egyházi épületek pusztulása, mivel az iszlám megszűnésével egyidejűleg azok elvesztették teljes mér-

149. lap. E helyen emlitem meg, hogy vajon szabad-e Evlia Cselebi munkájából annyit idézni? Nem ártana e munka forrásértékéről is szólni néhány szót.

162—63. stb. Nagyon szeretném tudni, hogy a dzsámik felső részeiről írt részleteket hogyan rekonstruálták, hiszen azok nem maradtak meg.

190. lap. A mintának felhozott dzsámik valóban mindig azok voltak, vagy pedig csak egyszerűen mecsetek? Ettől függetlenül az egész munkában minaret helyett a mai török kiejtés szerinti minare-t találjuk. Nem vagyok meggyőződve róla, hogy ez az újítás helyes-e.

Összefoglalóan hangsúlyozni szeretném, hogy Gerő Győző munkáját a maga nemében jó és alapos disszertációnak tartom, s kiadásra is javaslom. Felsorolt kifogásaim nem döntő kérdésekre vonatkoznak, s több esetben vitatható, hogy kinek van igaza, minthogy a szakemberek a felvetett a kérdésekben nem egységesek. Így a disszertációt a Tudományos Minősítő Bizottságnak a legmelegebben elfogadásra ajánlom.

tekben rendeltetésszerű fenntartásuk társadalmi szükségességét.

A török építészeti emlékek e nagyarányú pusztulása — hasonlóan mint a középkori emlékeink esetében is — a komplex kutatási módszert tette szükségessé. Amíg azonban régészeti vonatkozásban a középkori kutatásnak e módszert illetően komoly tradíciója és gyakorlata volt, addig a török emlékek ilyen irányú kutatásában új utakon kellett haladni, illetve hosszú gyakorlat útján és elméleti ismeretek segítségével ennek speciális módszert kellett kialakítani.

Munkánk során a részletek vizsgálatából kiindulva törekedtünk az egész megismerésére.

Entz Géza opponensem a forrásanyag felhasználása tekintetében rámutat a XVI—XVII. századi utazók leírásainak fontosságára, amelyeket munkámban felhasználtam. Ugyanakkor volt szíves felhívni a figyelmemet azokra a XVII—XVIII. századi — már a visszafoglalást követő időkbeli származó — újabb forrásokra, amelyek különösen Pécs vonatkozásában nyújtanak még feldolgozatlan adatokat. Ezúton is köszönöm szíves segítségét és további munkám során igyekszem azokat hasznosítani.

Az értekezés második fejezetével kapcsolatban — amely a magyarországi török tartomány gazdasági és társadalmi rendszerével foglalkozik — a balkáni és a hazai területen kialakult társadalmi rend között alapvető és mélyreható különbséget helyesen állítja párhuzamba, s ebből az alapvető történeti különbségből kiindulva — amely véleményem szerint az egész magyarországi török kort determinálta — fejtegeti az alföldi mezővárosok fejlődését. Ebből kiindulva és a sajátos magyarországi török birtokviszonyokból eredően magyarázza megállapításaimmal egyezően a magyar lakta területeken a török épületek teljes hiányát. A középkori épületek pusztulásának elősegítőjeként a szpáhi birtokrendszert tekinti, bár ennek szerepe véleményünk szerint inkább csak közvetett volt.

Opponensem mint nagyon fontos és helyes történeti szemléletből eredő megállapítást emeli ki disszertációmnak ama fejezetét, amely a középkori városkép hódoltságkori átalakulásával foglalkozik. Hangsúlyozza egyetértőleg azt a megállapítást, hogy a középkori városszerkezet a törökkorban — de jórészt még azt követően századokkal is — tovább él. A török katonai és közigazgatási központokat képező középkori eredetű városok az új kultúra igényeit kielégítő épületek révén nyernek keleties külsőt.

A disszertáció gerincét képező három fő épületcsoport részletes ismertetése és értékelése kapcsán Entz Géza opponensem kiemeli, hogy túlnyomó többségük saját kutatásaim eredménye, ami valóban azt eredményezte, hogy vizsgálódásaim kiindulása a részletek összefüggéseinek a keresése volt.

A magyarországi emléktanyag részleteiben és egészében főleg balkáni példákkal történő megvilágítása mellett — amely a történeti kapcsolatok és a földrajzi adottság



következtében a legkézenfekvőbb — igyekeztem külön kihangsúlyozni azokat a helyi sajátosságokat, amelyek az emléktárgyak későbbiekben történő értékelése szempontjából kapnak szerepet. Opponensem hiányolja, hogy munkámban nem térek ki a szóban forgó épületek típusépület jellegére, de ezzel egyidejűleg kiemeli, hogy a gondos elemzésekből ez világosan kitűnik. Megvallom őszintén, hogy ez okból nem tartottam szükségesnek azt külön is kihangsúlyozni.

A műhely, mester és megrendelő kérdésével kapcsolatban opponensem egyetért véleményemmel és kiemeli azon megállapításaimat, hogy a megrendelő személye döntő szerepet játszik, valamint ebből eredően azt a végkövetkeztetésem, miszerint a magyarországi török építészet nem nevezhető önállónak, hanem az szervesen kapcsolódik a bosznia-hercegovinai emléktárgyhoz, s mint ilyen a tartomány egyik regionális területének tekinthető. Bár a továbbiakban egyetért azzal a megállapítással, hogy a földoltsági török területen működött mesterek és műhelyek boszniai eredetűek vagy tanultságúak lehetnek, valamint azzal, hogy — a kutatás jelenlegi állása alapján — a későbbiekben sem tételezhető fel helyi műhelyek vagy mesterek közreműködése, de felveti ez utóbbi kérdésnek további vizsgálatát. Ezzel magam is teljes mértékben egyetérték és köszönöm, hogy erre felhívta figyelmemet, segítséget nyújtva e gondolattal is további kutatásaimhoz.

Abban a tekintetben, opponensem elfogadja azt a megállapításomat, hogy a török kultúra — s mint annak része az építészet — import jellegű volt, s azt azzal is alátámasztja, hogy a helyi nem török építési gyakorlat hagyományai vagy egykorú tevékenysége a törökök építkezéseitől világosan elkülönülnek.

Kiemeli és helyesnek tartja, hogy utaltam az oszmán-török építészet bizánci, s így antik kapcsolataira. Ezt az összefüggést — opponensem épp a bizánci építészet alapos ismeretében és ismerve a hazai török emlékeket — helyesen a magyarországi emlékek kapcsán is kimutathatónak tartja az antik építészet hagyományait. Ezzel magam is egyetérték és azt csupán annyival egészíteném ki, hogy az antik hagyományok a hazai török építészet számos vonatkozásában — többek között a gőzfürdők szerkezeti felépítésében is — megtalálhatók.

Entz Géza opponensem disszertációm valamennyi megállapításával egyetért és azt helyesnek tartja. Különös öröm ez számomra, annál is inkább, mivel két évtizedes kutatásaimat ő maga szemlélve is menet közben nyomon tudta követni, s így módja volt arra, hogy az egyes kérdéseket alaposan megismerhesse. Véleménye meggyőző kutatásaim eredményeinek a módszerének helyességéről, és ugyanakkor megjelöli számomra a további kutatás irányát és biztatólag serkent a témakör szélesebb körre kiterjesztendő vizsgálatára.

Perényi József opponensem véleményében kiemeli és aláhúzza értekezésem jelentőségét a magyar történettudomány szempontjából, részben azért, mert tárgyválasztása az anyagi kultúra kérdéseivel — s elsősorban ezen belül is a magyarországi török építészetrel — foglalkozik és mivel e kérdés szintetikus feldolgozását nyújtja. Véleménye további részében kritika tárgyává teszi az Oszmán Birodalom építészetéről szóló irodalmat, amiért a legtöbb munka az iszlám építészetrel foglalkozik szerves részeként kezelve abban a török építészetet. Nem kétséges, hogy az egyetemes iszlám építészetnek valóban szerves része az oszmán török építészet, s ezt nem szabad e művek hibájául róni. Más kérdés azonban, hogy e nagy egységen belül milyen helyet foglal el a tárgyalás során és azon belül mennyire kap hangsúlyt e művészet önállósága. Ezzel kapcsolatban felmerül annak gondolata is, hogy egy bár nem keresztény, de európai birodalom művészetét miért nem az európai művészet keretében tárgyaljuk, mégha annak egyes eredői nagyrészt az ázsiai művészetben gyökereznek is. Az Oszmán Birodalomnak 1366 óta a fővárosa Európában van, 1453-tól kezdődően pedig az Bizánc lesz a székváros, amelynek művészete — helyesen — az európai művészetek körében kapott helyet.

Opponensem hangsúlyozza, hogy nagy feladatra vállalkoztam, amikor megkísértem a magyarországi török

építészet történetét megírni, amelyről a régi irodalom nagyrészt azt állította, hogy a törökök vajmi keveset építettek Magyarországon. Az írott forrásanyag nagy része — főleg azonban a polgári építészet vonatkozásában szinte negatívan értékeli a törökök építő tevékenységét hazánkban, ezzel szemben a kutatások eredményeként előkerülő maradványok ennek részbeni ellenbizonyítékai. Helyesen mutat rá — s ezzel magam is egyetérték —, hogy a két vallás hívei között fennálló ellentét egyik alapvető forrása volt a török épületek pusztulásának.

Hiányolja, hogy munkámban a török lakóházakkal nem foglalkozom. Ennek egyik oka az volt, hogy részben a terjedelem miatt — disszertációmban csak a dzsámik, türbék és fürdők épületcsoportjait vizsgálok, másrészt pedig az ilyen emléktárgyak csekély maradványai nem képeznek tárgyi alapot a török ház építésével kapcsolatos messzebb menő következtetésekre. Opponensemnek egyébként az ezzel kapcsolatos további fejtegetésével és a házak pusztulásának okaival az én véleményem is egyező. Azt azonban, hogy a török építészetnek a polgári célokat szolgáló építményei dolgozatomból azért hiányoznak, mert nem is voltak, nem fogadhatom el egyrészt azért, mert ilyenek létét nemcsak a források említik, de a fürdők — amelyek a disszertációm önálló fejezetét alkotják — ugyancsak a polgári célokat szolgáló építmények közé tartoznak, noha kétségtelen, hogy bizonyos tekintetben rituális célokat is szolgálnak. Egyébként szeretném megjegyezni, hogy a már korábban említett három épületcsoporton kívüli építményeket csupán oly mértékben említem, illetve térek ki azokra röviden, amennyiben azok a jellegzetes keleties városkép kialakulásának megrajzolására érdekében szükségesek voltak. Ezeknek a most részletesen nem tárgyalt épületcsoportoknak a kutatását és feldolgozását a továbbiakban szeretném munkám folytatásaként elvégezni.

Perényi József opponensem munkámban a szintetikus kép megrajzolására való törekvésemet, mint rendkívüli pozitívumot értékeli, de ugyanakkor felhívja figyelmemet a helyes arányok bemutatására. Értékelése számomra azért is megtisztelő, mivel opponensem a történetész szemével vizsgálja, egyébként régészeti, illetve művészettörténeti és építészettörténeti témájú disszertációm.

A továbbiakban opponensem hiányolja, hogy munkámban nem foglalkoztam az oszmán-törökök Kisáziába való érkezésével, s helyesnek tartotta volna, ha az Oszmán Birodalom kialakulását részletesebben tárgyalom. Abban az esetben, ha az oszmán-török építészet korai — és nemcsak a XVI–XVII. századi — korszakával is foglalkoznék, úgy mint e korai korszak előzményét, valóban a hiányolt mélységig kellett volna érintenem. Az általam vizsgált korszakot megelőző kor történetét csak mint igen távoli történeti háttérrel kívántam néhány vonással megrajzolni.

A következőkben opponensem néhány kisebb megjegyzésére, illetve kérdésére szeretnék az alábbiakban válaszolni.

Egyetérték opponensem azon véleményével, hogy alá kellett volna húznom azt a tényt, hogy a föld „birtoklását” a szultán feltételekhez kötötte, s ugyanígy kiemelni, hogy magyarországi viszonylatban lehetőség volt a már meglevő szpáhi birtok új adománnyal való növelésére.

A boszniai viszonyok ismertetését csak párhuzamnak szántam, illetve ezzel igyekeztem érzékeltetni a fennálló különbségeket a magyarországi és a boszniai terület között. Egyetérték opponensem azon véleményével is, hogy bár a Magyarországon élő törökök nagy többsége bosnyák volt, de azok nem váltak törökök. Ez etnikai vonatkozásban — az erős keveredés ellenére is — valóban igaz. Ezzel szemben azonban ki kell azt hangsúlyoznom — s azt hiszem e véleményemet opponensem is osztja —, hogy a muzulmán lett bosnyákok teljes mértékben a török kultúra hordozóivá váltak, a magyarországi tevékenységük során pedig annak egyben közvetítői is lettek.

Opponensem megjegyzi több helyen is — hogy a török viszonyokkal kapcsolatos problémákat európai fogalmakkal tárgyalom és megjelölésükre, mint pl. közigazgatás, a nálunk szokásos terminológiát használom. Ez kétsége-



len, de az egyes fogalmak magyar szóhasználatával kívántam megközelíteni e fogalmakat. Lehet, hogy a terminológiai közötti különbséget kellett volna jobban kihangsúlyozni.

A kádi ítélete valóban megfellebbezhetetlen volt. Ha azonban a vitatott ügyben valamilyen oknál fogva a kádi nem tudott ítéletet hozni, úgy a feleket jogi véleményért a muftihoz vagy sejh ül iszlámhoz utasította, azaz mintegy hivatalból áttette az ügyet döntés végett.

Opponensemnek az a véleménye, miszerint az iparos probléma munkámban közel sincs megoldva, magam is osztom véleményét és ugyanakkor indokát is elfogadom, nevezetesen azt, hogy hiányzanak az erre vonatkozó források. Sajnos egyetlen magyarországi eszénáfra vonatkozó adatunk nincs. Ezzel kapcsolatban szeretném még megjegyezni, hogy munkámban elsősorban és kizárólag az építőipar szakágaiban működő mesteremberek kérdését vizsgáltam.

A vakiffal kapcsolatban jobb magyar szó nem lévén e fogalom megjelölésére, kénytelen voltam az „alapítvány” kifejezést használni, de mindenesetre a fogalom legjobb kifejezője maga az eredeti vakif szó. Az általam említett építetők kivétel nélkül vezető tisztviselők voltak, s ezért használtam velük kapcsolatban a vakifot.

Perényi József opponensemnek a következőkben néhány kérdésére szeretnék még az alábbiakban válaszolni.

A török és a nyugati források egyaránt több ízben tesznek említést a magyarországi karavánszerájokról, hánokról. Ezeknek régészeti bizonyítására azonban feltárás, illetve ásatás hiányában ma még nincsen módunk.

A dzsámik különféle típusokba való sorolásának lehetősége már korábban is adott volt, s azokat többféle szempont szerint tipologizálja a művészettörténeti szakirodalom. Munkám során elsősorban az alaprajzi elrendezést tekintettem a típusokba sorolás alapjának. De sorolhatók a dzsámik stílus-korszakok szerint is.

A dzsámik felső részeinek rekonstrukciója részben az ismert és feltárt részletek segítségével, továbbá az épségben maradt magyarországi, valamint a hasonló alaprajzi elrendezésű és megközelítő nagyságú dzsámik analógiaként való felhasználásával készültek. A munkánkat nagyban megkönnyítette ezeknek az épületeknek a típusépület jellege, amint ezt Entz Géza opponensem is hangsúlyozta véleményében.

Az idézett nyugati források mellett Evlia Cselebi gyakori és részletes idézése talán valóban kicsit soknak

tűnik. Sajnos azonban igen gyakran az egyetlen olyan forrás, amely felvilágosítást nyújt építészeti emlékeink vonatkozásában. Természetes azonban, hogy — mint általában valamennyi forrást — helyes kritikai mérlegelés alapján használhatjuk adatait. E tekintetben meg kell állapítanunk, hogy Evlia Cselebi munkája — itt most csak a topográfiai szempontokra utalok, valamint a városkép és az egyes épületek leírásaira — nagyon jól használható.

A minaré szóhasználatot helyesebbnek érzem, bár kétségtelen a minaret elnevezés általánosabb a köztudatban.

Perényi József opponensem disszertációmát jó és alapos munkának ítéli meg, s ezzel kapcsolatos néhány kisebb kérdésre vonatkozó kifogásait maga is úgy ítéli meg, hogy azok igaza tekintetében a szakemberek véleménye mindmáig megoszlik. Segítőkéssz bírálatát elsősorban is köszönöm s azt, hogy volt szíves néhány újabb munkára felhívni figyelmemet. Véleménye annál is inkább megnyugtató számomra, mivel abból az tűnik ki, hogy egy mindmáig fel nem dolgozott régészeti, művészet- és építészettörténeti témának — mint amilyen a magyarországi török építészet — sikerült történeti alapokon nyugvó szintetikus feldolgozását megoldanom, s nemcsak módszereiben és egyes megállapításaiban, de következtéseiben és eredményében is e tudományágban újat nyújtanom.

Mielőtt válaszat befekjezném, engedjek meg, hogy még egyszer megköszönjem tisztelt opponensem fáradozását, amellyel munkámat megbírálták és annak mindkét részről történő, további munkára serkentő pozitív értékelését.

Végezetül engedjek meg, hogy megragadva az alkalmat e helyen mondjak köszönetet mindazoknak az intézményeknek, amelyek erkölcsi és anyagi segítséget nyújtottak, megteremtve ezzel kutatásaim előfeltételeit, valamint hazai és török kollégáimnak, barátaimnak, akik munkámat szakmai tanácsaikkal, valamint mindazoknak, akik munkájukkal segítettek és hozzájárultak disszertációm elkészítéséhez.

*Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Gerő Győzőnek a művészettörténeti tudományok kandidátusi fokozatát adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1976. január 28-i hatállyal Gerő Győzőt a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.*



# BESZÁMOLÓ

## A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT 1975. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

A Társulat elmúlt évi közgyűlését 1975. május 2-án tartotta, melyen az 1974. évi működésről készült főtitkári beszámolón, a pénztárosi és számvizsgáló bizottsági jelentésen kívül sor került a Társulat emlékiratának odaitélésére is. A választmány határozata alapján az elnökség Mócsy Andrást Rómer Flóris-éremmel, Éntz Gézát Ipolyi Arnold-éremmel, F. Petres Évát Kuzsinszky Bálint-éremmel és Kovács Évát Pasteiner Gyula-éremmel tüntette ki. A közgyűlésen Kovács Éva Mátyás király kálváriájáról tartott előadást.

A Társulat az elmúlt évben változatos, gazdag és eredményes munkát fejtett ki. A hagyományosan kialakult keretek között különböző üléseinken 26 régészeti, 11 művészettörténeti és 3 iparművészeti tárgyú előadás hangzott el. A Társulat rendezvényei között egyre kiemelkedőbb helyet foglalnak el a tematikus ülésszakok. Az elmúlt évben egy művészettörténeti és egy régészeti témájú ülésszakot tartottunk. Szentendrén az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjával közös rendezésben a felszabadulás utáni időszak magyar képzőművészetéről rendezett ülésszak az elmúlt 30 év festészetéről, szobrászatáról és iparművészetéről nyújtott tudományos szinten keresztmetszetet. A régészeti ülésszak az utóbbi évtizedek legnagyobb szabású hazai feltárási munkálatairól, az óbudai városrekonstrukció kapcsán folyó ásatások eredményeiről adott számot. A feltárást végző nyolc tagú kollektíva foglalta össze az eddigi kutatások eredményeit.

A régészeti szakosztály szervezésében került sor a hagyományos évi ásatási beszámolókra. 1974. év hét jelentősebb régészeti feltárájáról számoltak be az ásatást vezető régészek. Hét alkalommal tartottuk meg a szokásos havi felolvasó üléseinket, melyeken a legkülönbözőbb témájú művészettörténeti, iparművészeti és régészeti előadásokban számoltak be tagtársaink a legújabb kutatási eredményeikről, illetve folyamatban levő kutatásaikról.

A Társulat 1975. évi vándorgyűlését a Zala megyei tanács és a megyei múzeumi szervezet meghívására Zalaegerszegen tartottuk meg. A vándorgyűlésen a megyében folyó régészeti kutatásokról és a megye képzőművészeti életéről, hagyományairól kilenc előadás hangzott el. Zalaegerszegről kiindulva két kirándulás keretében Zala megye és részben Vas megye őrsgéi részének jelentősebb és általában kevésbé ismert, nehezen megközelíthető műemlékeivel ismerkedhettek meg a vándorgyűlés résztvevői. A Társulat nevében újjólag köszönetet szeretnék mondani

azért a rendkívül szívélyes és baráti fogadtatásért, melyben Zala megye illetékesei a vándorgyűlést részesítették, s fáradozásaikért, mellyel a vándorgyűlés sikeres és eredményes lebonyolításához nagyban hozzájárultak.

Az év folyamán tovább folytak a Társulat szervezésében a magyarországi kelta corpus előkészítő munkálatai, befejezés előtt áll a 2. kötet szerkesztése.

Szokásos keretek között zajlott a Társulat belső élete. A vezetőségi ülések, valamint a választmányi ülés első sorban a tervek összeállításában, az egyes ülésszakok megszervezésében s egyéb feladatok megoldásában tevékenykedett. A Kulturális Minisztérium kérésére összefoglaló jelentést készítettünk a Társulat tevékenységéről, mely egyúttal vitaanyagként szolgál a Múzeumi Főosztály irányítása alá tartozó múzeumok és a Társulat jövőbeni konkrétabb kapcsolatainak kialakításához is. A Társulat elmúlt évi szerte ágazó, sokrétű programjának megszervezése, illetve zökkenő mentes lebonyolítása a Társulat titkárának jó munkáját dicséri.

A Társulat életével kapcsolatban hangsúlyozni szeretnénk azt a bizonyos fokú ellentmondást, melyet egyrészt a feladatok növekedése, másrészt az anyagi lehetőségeink között fennáll. A Társulat vezetősége az utóbbi öt évben kialakított tudományos programjának szerkezetét nem kívánja lényegesen módosítani, az előadások és rendezvények számának csökkentését semmi esetre sem tartja kívánatosnak, ezért fontos feladatának tekinti a Társulat anyagi bázisainak bizonyos fokú növelését. Ebben a vonatkozásban törekvéseinket felügyeleti szervünk a Magyar Tudományos Akadémia — mely minden munkánkhoz értékes támogatást nyújt mindenkor — remélhetően kellő méltánylásban részesíti majd.

Beszámolóm végén röviden még a Társulat további munkájáról, terveiről kívánok megemlékezni. Munkánkat a hagyományos keretek között folytatjuk az idei évben is: felolvasóülések, ásatási beszámolók és egy régészeti tárgyú tematikus ülésszak szerepel terveink között. Idei vándorgyűlésünket a Szolnok megyei tanács és a megyei múzeumi szervezet meghívására Szolnokon rendezzük meg. Megkezdjük az előkészületeket a Társulat fennállásának közelgő 100 éves évfordulója méltó megünneplésére és tovább folytatjuk a kelta corpus előkészítő munkálatait. Végezetül kérem a T. Közgyűlést, hogy beszámolóm a Társulat 1975. évi működéséről fogadja el.

Soproni Sándor



## BUDAPEST TÖRTÉNETE III.

Budapest története a török kiűzésétől az 1848-as forradalomig. Szerkesztette és bevezetéssel ellátta Kosáry Domokos, írta Nagy Lajos, az I. rész IV. fejezetét írta Bónis György. Kiadta Budapest Főváros Tanácsa, az Akadémiai Kiadó gondozásában, Bp. 1975. 586 oldal, illusztrációkkal és 3 térképmelléklettel.

A könyv a Gerevich László főszerkesztői irányításával készül, öt kötetre tervezett nagyszabású vállalkozásnak harmadik kötete, s az 1686-tól 1848-ig terjedő időszakban tárgyalja Budapest, pontosabban Pest, Buda és közvetlen környékük történetét. A kötetet szerkesztő Kosáry Domokos bevezető soraiban meggyőző okfejtéssel indokolja, miért van szükség Budapest történetének tudományos alaposágú szintézisére, majd Pest és Buda XVII—XIX. századi fejlődésének statisztikai adataival mutatja be, milyen nagy változás zajlott le a tárgyalt másfél évszázadban: hogyan lett az európai fejlődésből 150 évre kiszakított s középkori fényét csak romokban őrző Budából s a mellett felnövő Pestből az ország tényleges fővárosa; s hogyan jutott a két város az elmaradt feudális viszonyokból addig, hogy a 48-as forradalom magyarországi központja legyen.

A kötetet a Bónis György tollából származó I/4. fejezet (városigazgatás és várospolitika 1686—1790 között) kivételével egyetlen szerző, Nagy Lajos, Budapest ekkori történetének legjobb ismerője s egyik legnagyobb munkásságú levéltári kutatója írta. A könyv legfőbb vonzerejét mindkét szerző munkájában — az egységes szemléleten s az ismétlések minimális mértékén túl — az áttekintés nagyvonalúsága, a forrásokra való biztos és meggyőző támaszkodás, a szintézis-célt szem előtt nem tévesztő, a hihetetlenül bőséges adatanyagot mindig uralkodni tudó szemlélet és az önálló kutatásokon alapuló, először itt publikált levéltári anyag jelenti. Az utóbbi messze meghaladja az ilyen jellegű munkákban szükséges, illetve szokásos mennyiséget még akkor is, ha tekintetbe vesszük, hogy éppen az e kötetben tárgyalt korszak az, melynek feltárásában a levéltári forrásoknak van a legnagyobb szerepük.

A művészettörténet számára a két nagy időbeli részre (1686—1790 és 1790—1848) osztott, s azon belül a város életének egyes területei — helyrajz, gazdaság, társadalom, városigazgatás, művelődés, művészet — szerint fejezetekre tagolódo könyv nagyon hasznos és tanulságos, természetesen fejezetenként más-más szempontból és eltérő módon. A legtöbb közvetlenül felhasználható anyagot — elsősorban az építészettörténet kutatói számára — a helyrajzi-topográfiai fejezetek nyújtják; e kitűnően megírt s nagyon gondos levéltári kutatáson alapuló feldolgozások a budapesti műemléki topográfia remélhetőleg hamarosan újra meginduló munkálatainak nélkülözhetetlen segítségét jelentenek. A gazdasági, társadalomtörténeti és városigazgatási fejezetek nemcsak érdekességükkel és gazdag adatanyagukkal kötik le a művészettörténész olvasót, hanem a város életének megismeretével nagy segítséget adnak a művészettörténeti jelenségek tágabb összefüggésekké való elhelyezéséhez is. A művelődéstörténeti fejezetekben a szerző részben saját kutatásai, részben más szerzők — köztük művészettörténészek — munkái alapján közöl értékes adatokat s világít

meg fontos összefüggéseket a művészettörténettel közvetlenül határos területeken (egyházak, oktatás, színházkultúra, könyvtárak, gyűjtemények stb.).

A két város művészetéről szóló részek már nagyobb részt az eddigi művészettörténeti szakirodalom felhasználásával íródtak meg, noha ezekben is találunk igen fontos új, eddig ismeretlen adatokat, pl. a pesti városháza építésének levéltári forrásait. E fejezetekben érezhető, hogy a téma a szerző szűkebb szakterületétől távolabb áll, s ennek tulajdonítható, hogy olykor téves vagy bizonytalan szakirodalmi adatoknak, korábban hitelesnek tartott, de később megingatott hitelű álláspontoknak átvételével is találkozunk. Ezért azonban nemcsak s nem is elsősorban a szerzőt kell szemrehányással illetnünk (akinek dolgát az is nehezítette, hogy terjedelmi okok miatt az elkészült kéziratnak közel egyharmadát el kellett hagynia, s az ezzel járó kényszerű és sietős átdolgozást valószínűleg a művészeti fejezetek, s azokon belül is az árnyalt megfogalmazást igénylő bizonytalan pontok sínylették meg a leginkább), hanem a magunk házatáján söpörve művészettörténetírásunk fehér foltjait, tisztázatlanságait és hiányosságait kell észrevennünk. Jellemző példa erre a könyvben Mayerhoffer András szerepének a megítélése. Noha a szerző jegyzetben futólag jelzi (253. old., 36. jegyzet), hogy ismeri a rá vonatkozó legújabb nézeteket, melyek a stíluskritikai alapon történt eddigi attribúciók jó részének hitelességét erősen megingatták, a szövegben átveszi ezeket az attribúciókat (kalocsai székesegyház, kecskeméti piarista templom, pesti domonkos templom), s kétségeiket egyetlen szóval sem jelzi (222. old.). Művészet-történetírásunk adóssága, hogy az említett attribúciók megingatásán vagy elvetésén túl semmi sem történt: sem az említett templomok építéstörténetéről, sem Mayerhoffer kétségtelenül jelentős munkásságáról nem jelent meg újabb monografikus igényű feldolgozás.

A kényszerű rövidítések számlájára kell írunk néhány jegyzetbeli hivatkozás elmaradását, s azokat a pontatlan megfogalmazásokat, melyek közül egy-kettő komolyabb tévedéshez is vezethet. Így pl. a kötet szövege kétszer is említi (221. és 227. old.), hogy a pesti klarisszák volt kolostorát és templomát (Szerb utca 21—23.) okleveles adatokkal bizonyíthatóan Pauer János György építette, a kapcsolt jegyzetben viszont csak két olyan publikáció szerepel, melyekben Pauerről egyáltalán nincs szó. Az 519. oldalon — érezhetően „húzott” mondatban — az áll, hogy Pollack Mihály „1799-ben a beszercebéányai evangélikus templomot építette, 1805-ben a pécsi székesegyházat. . .”, a következő oldalon viszont — helyesen — a székesegyház átépítéséről esik szó. Az évszámok nem az építkezést, hanem csak annak kezdetét, illetve a tervkészítést jelzik; a beszercebéányai Pollack-terv 1800-ban kelt.

Mindent azért kellett szóvá tennünk, mert az ilyen összefoglaló jellegű, igényes munkák (éppen igényességükkel, továbbá reprezentatív kiállításuknál fogva, s mert az adott területen — teljes joggal — az egyetlen modern kézikönyvnek számítanak) hosszú időre, rendszerint a következő szintézisig képesek rögzíteni tévedéseket is, elfedni bizonytalanságokat, tartósítani félreértéseket; s erre a veszélyre akkor is figyelniünk kell, ha a



szóban forgó tévedések a munka léptékéhez mérve vagy a téma szempontjából nézve jelentéktelenek. A szintézis-igényű műnek egyébként nem feltétlen feladata a bizonytalan kérdések eldöntése, az egyik vagy másik álláspont elfogadása, ha ezek tisztázására nincsen mód; ilyen esetben az egyelőre nem tisztázható kérdéseket nyíltan befoglalva a szintézisbe, ösztönzést lehet adni a szakterület művelőinek a probléma továbbkutatására. Ugyanakkor azonban a bizonytalan pontok igen árnyalt megfogalmazást igényelnek, különben a tájékozatlan olvasó könnyen tévedésbe eshet. Példák: „Hogy a külföldi (s az esetleges hazai) mintakönyveknek milyen szerepük volt a pesti klasszicista építészetben, arra vonatkozó adataink nincsenek” — ennél a mondatnál (519. old.) feltétlenül megemlíthető lett volna, hogy noha a mintakönyvek szerepe valóban teljesen feltáratlan és művészet-történetírásunk nagy adóssága, azt biztosra vehetjük, hogy a mintakönyvek igen jelentős szerepe volt. „Volt-e vasművesség Budán vagy Pesten a XVIII. század első felében? Ezt nem tudjuk. Emlékei nem maradtak.” (249. old.) — Ha a vasművességen nem kizárólag a Fasola Henrik-féle kovácsmunkák készítését értjük, akkor szinte biztosra vehetjük — emlékek híján is —, hogy volt vasművesség Pesten és Budán az említett időben, hiszen a lópatkótól a templomok boltozatát erősítő vonóvasakig és az olykor művészi en kidolgozott ajtó- és ablakveretekig egészen közvetlen szükségleteket elégített ki.

KOÓS JUDITH: KOZMA LAJOS MUNKÁSSÁGA  
Grafika, iparművészet, építészet  
Akadémiai Kiadó, Budapest 1975.)

Századunk első évtizedeiben számos olyan aktív alkotó művészegyenységet találunk, akinek működése, alkotása érdemtelenül a feledés homályába merült. Művészek, akik nagy szakértelemmel, technikai tudással párosult finom ízléssel alkottak. Munkásságuk abban a stílusban gyökerezett, amely évtizedekig elvetendő, szinte a nevetség tárgya volt. Csúpan újabban fordul érdeklődéssel a művészeti szakirodalom a XIX. század utolsó és a XX. század első évtizedeinek sok eredetileg összetett művészeti áramlatához — melyet országonként többféle névvel illetnek modern style, art-nouveau, szecesszió, Jugendstil stb. — és igyekszik azt irodalmi, zenei, képzőművészeti, filozófiai aspektusában tudományosan is feldolgozni. A még nem is olyan régen „mulatságosnak” titulált stílus az érdeklődés központjába került. 1952-ben a zürichi Kunstgewerbe Museum-ban egy tudományosan is feldolgozott kiállítást rendeztek e korszak alkotásaiból. Később irányt mutató művészegyenységeknek, csoportosulásoknak múzeumot létesítettek, így pl. Hortának és Van de Veldének Brüsszelben, Gaudinak Barcelonában, vagy az École Nancy-nak — Gallénak és tanítványainak vezetésével a Lorrain-i művészi kézműipar fellendülését szorgalmazó iskolának — Nancy-ban. Münchenben több Jugendstil kiállítást is rendeztek és 1960-ban a Conseil de l'Europe egy nagyszabású kiállítást mutatott be a párizsi Musée d'Art Moderne-ben „Les sources du XX<sup>e</sup> siècle” címmel, ahol az art-nouveau stílusnak is méltó szerep jutott.

A századforduló és az azt követő évtizedek művészegyenységei felé fordult a figyelem, újra felfedezte őket a szakirodalom és elismerte művészi kvalitásukat, amelyhez felkészült szakmai tudás és stílusérzék párosult. Komoly szaktudáson alapuló, szinte a középkori szellemiség analógiájára olyan összművészet alakult, amelyben megszűnt a nagy és kis művészetek rangsorolása, amelynek jellemzői, több más összetevővel együtt a humanista tartalom, szépség, mint etikai érték, szimbolizmus, a művesség szeretete és tisztelete.

B. Champigneulle: L'Art Nouveau, Art 1900., Modern Style, Jugendstil (Somogy, Paris 1972) című könyvében is hangsúlyozza, hogy e korban működő művészek virtuozitása, biztos és lendületes rajztechnikája sok meditatálson,

Végül néhány kisebb, a munka összértékét végképp nem érintő, de az esetleges második kiadásban feltétlenül korrigálandó tévedés kiigazítása: Révai Miklós nem jezsuita, hanem piarista szerzetes volt (212. old.); az angol kisasszonyok Budáról 1772-ben nem költöztek Pestre (225—226. old.), hanem 1777-ben Vácra, s onnan jöttek 1787-ben Pestre a volt domonkos kolostorba, a mai Váci utca 47. sz. alá; Hild Klárának, Hild János özvegyének Hild Károly nem unokája, hanem fia volt, Hild Józsefnek testvére (519. old.). Az I. és III. térképmelléklet aláírása fel van cserélve.

A szöveget kitűnően válogatott, gazdag és igen változatos illusztrációs anyag kíséri. A könyv kiállítása a nyomda és a kiadó gondosságát dicséri.

Összefoglalva az elmondottakat: a kötet a művészet-történet s azon belül különösen az építészettörténet számára egyértelműen hasznos. Művészeti fejezetei az új forrásanyag közlése mellett a fehér foltokra is figyelemmel; egyéb fejezetei pedig megbízható alapot és tájékozódást nyújtanak a feladatként előttünk álló művészettörténeti feldolgozásokhoz, a művészettörténeti jelenségek tágabb összefüggésekbe való elhelyezéséhez. Örömmel várjuk a hátralevő két kötet megjelenését.

Bibó István

szemlélődésen, tanulmányozáson alapult. A vonal szépsége, a hullámvonal lendülete, ritmusa lényege e stílusnak, és hogy ezt magukévé tegyék nagy felkészültségre és sokoldalú tanulmányozásra volt szükség. Az akadémizmus viszonyítva az art-nouveau spontán könnyedsége komoly természeti tanulmányok eredménye. William Morris és tanítványai, Owen Jones a „Grammar of Ornament” című könyvét tanulmányozták, a növényeket szinte szerkezeti elemeire bontva transzponálták és használták fel dekorációs kompozícióikhoz. Eugene Grasset: „La plante et ses applications” című könyve a francia art-nouveau grammatikáját fogalmazza meg. Van de Velde, Guimard, Mackmurdo vagy Majorelle számos rajzot és vázlatot készített munkáihoz. Rajzvázlataik — összevetve Owen Jones és Morris rajzaival — már a későbbiek során, 1900 körül mértani stilizáláshoz vezetnek, az ornamentikát azonban nem vetik el, sőt döntő szerkezeti szerepet juttatnak annak. Nem véletlen, hogy ez új stílusban fogant műveket a gótikával rokonítják, ahol az építészeti vonalvezetés és díszítvény összefonódva egymást erősíti. E stílusban alkotó majd minden művész végigjárja a fejlődésnek ezt az útját. Minden anyagban — amelyben alkotásukat kivitelezik — legyen az agyag, vas, üveg, kerámia vagy textília — felismerhetők a természet formái. Ez a komoly szakmai tudást és meditációt igénylő stílus Magyarországra is késedelem nélkül érkezett, és többé-kevésbé minden e korban alkotó fiatal művész — vérmérséklete szerint — hatása alá került. Biztos ízléssel és túlzás mentesen tették magukévé. Ebben az időszakban világvárossá fejlődött fővárosunkat és nagyobb vidéki városainkat nagy szaktudáson alapuló, kivételes műgonddal kivitelezett művészi alkotásokkal gazdagították. Mint minden európai országban, nálunk is viseli e stílus nemzeti jellegét. A külföldről érkezett különböző hatások mellett a nemzeti formanyelv itt döntő szerepet kap, ízlésesen stilizált népi motívumok üdév és jellegzetessé varázsolják az alkotásokat. A művészet minden területén keletkezett értékes alkotások kitűnő szakoktatás, sokrétű felkészülés eredménye. Az iparművészetben alkotó tervezők műveit kitűnő iparosok valósítják meg, munkáikon a kézmunka nemessége, az anyag megbecsülése tükröződik.



A grafikus, iparművész, építész Kozma Lajos ezek közé a méltatlanul több évtizedig elfelejtett művészek közé tartozott. Tiszteletre méltó teljesítmény volt Koós Judith-tól, hogy első között hívta fel a figyelmet erre a sokoldalú, értékes művészegyeniségre és korára.

„Kozma Lajos (1884–1948), helye és szerepe a XX. századi művészet történetében” c. értekezése kandidátusi disszertációja volt, mely az egész Kozma oeuvre-t egyetemes nemzetközi előzményeivel vizsgálta és dolgozta fel. E könyvével: „Kozma Lajos munkássága. Grafika, iparművészet, építészet” — célja az volt, hogy — szavait idézve — „néhány évtized távlatában akkor örökítse meg Kozma Lajos munkásságát, amikor az életművet a személyes érintkezésekből és a fennmaradt dokumentumokból még össze lehet gyűjteni. E munka nem támaszkodhatott elődök kutatásaira, mert nincsenek hasonló előzményei. Az első összefoglalás tehát sem a művek, sem az adatok tekintetében nem törekszik teljességre. Nem az a célja, hogy Kozma Lajos munkásságának tételes áttekintését adja, sem az, hogy oeuvre-katológusban foglalja össze a mester több ezer művét. E könyv célja az, hogy összegezzen tárja fel a magyar kultúra egyik eddig feldolgozatlan, de jelentős szakaszát és sokrétű demonstratív anyagra támaszkodva fejtsse ki választott témáját, Kozma Lajos életművét — eredménynek és tanulságként korunk és az elkövetkező nemzedékek számára.”

A szerző műfaji csoportosításban, grafika, iparművészet, építészet fejezetekben tárgyalja és ismerteti Kozma Lajos munkásságát.

A Kozma életpályája szempontjából legfontosabb a grafikai műveket tárgyaló fejezet, melyben a szerző életrajzi visszapiantásokkal körképet is rajzol; megemlíti Kozma pályatársait és az első, a Megfagyott muzsikusz című művegyűjtemény lap illusztrációitól kezdődően részletes elemzéssel ismerteti grafikáit, linoleum metszeteit, tusrajzait. Felsorolja a szecessziósan stilizált, népművészeti hatásokat érzékelhető tollrajzokat, linometszetekkel díszített könyvborítokat, ex-libriseket. Rávilágít a Galilei körnek a művészre gyakorolt hatására, a társadalmi-politikai mozgalmi munkában fogant, Révész Béla novellái számára készített illusztrációkra. Nevezetesen a Magyar Iparművészet 1908–1909-es évfolyam címlapjainak, valamint A Ház c. folyóirat 1908-as évfolyam címlapjának és iniciáléinak tervei. Kronológikus sorrendet tartva feltűnnek az Ady-illusztrációk, a népművészeti hatások, amelyek Bartók népzenei kutatásaival egyidőben illettek, a külföldi utazások élményeinek hatása, így többek között Henri Matisse hatások. Mélyrehatóan elemzi Kozma Lajosnak a könyvművészetben és az alkalmazott grafikában való értékes szerepét, stíluselemzéssel utal a párhuzamokra, a hazai és külföldi mesterek alkotásaira. Feldolgozza a szerző Kozma Lajosnak a Tanács Köztársaság alatti munkásságát, erre az időszakra a későbbiekben is visszatér. Jelentős lépés a magyar könyvművészet történetében — amint írja — „a magyar könyvművészet tartalmi és formai megújodását jelző Kner–Kozma-kapcsolat.” Itt szerepelnek Balázs Béla munkáinak könyvdíszai és illusztrációi bizonyítva a szép magyar könyv magas művészi nivóját, Kozma kiegyensúlyozott rajzi tudását és mindazt a könnyedséget, amellyel a számos kiadványt díszítette. A fejlécek, záródíszek, címlap-emblémák, képes iniciálék fametszeteit részletesen vizsgálja a szerző éppenúgy, mint a későbbi szignetjeit, ex-libriseit, üzleti grafikáit. A kor nyomdai művészetében az ornamentális kedv, a történelmi stílusok, népművészet, régi kódexek, modern díszítőfestészeti elemekkel szellemesen keverednek. Kozma működése hozzájárult ahhoz a lendülethez, amellyel a század első évtizedeiben nyomdai művészetünk oly nagy virágzásnak indult. Evvel kapcsolatosan hadd idézzem Náday Pálnak a Nyomdai művészetről szóló cikkét (M. I. 1916 XIX. 289–290 o.), amely a következőképpen fejez be: „Egy iparágat, melynek műhelyét a legszürkébb levegő üli meg, naponként újra és újra művészetté emelni, e művészet nyelvén ezrekhez és milliókhoz szólni, amilyen nehéz feladat, olyan becses szociális szempontból.” Kozma könyvművészeti és alkalmazott grafikai munkásságát tárgyaló fejezet végén a

szerző bemutatja azt a plakát-tervet, amelyet 1945-ben a felszabadulás évében tervezett.

A könyv második fejezetének címe: „Iparművészet”. Itt a szerző Kozma Lajost, mint iparművészt, bútortervezőt, mint az emberi környezetalkotás művészt mutatja be. A korai, még grafikai koncepcióban fogant, népi motívumoktól ihletett túldekorált terveit higgadtabb korszak követte, és a már tervező műhellyel rendelkező művészt állítja elénk. Kiemeli Lajta Béla irodájában dolgozó Kozma munkásságát, és itt mód nyílik a szerzőnek arra, hogy Lajta korszakalkotó munkásságát is röviden ismertesse, feltüntetve az épületek dekoratív kiképzéseit — Kozma munkáit, ezek közül a legjelentősebbet, a Szervita téri Üzletház földszintjén levő Rózsavölgyi Könyv- és Zeneműkereskedés belső terveit és kiképzését. Ismerteti az 1913-ban megalakult Budapesti Műhely fontosságát, célkitűzéseit és az evvel kapcsolatba létrejött Budapesti Textilművészeti Műhely létjogosultságát. (Itt felsorolja az ott dolgozó iparművészeket, a finom ízlésű Lakatos Artúrt, Románné G. Klárát, majd Örkényi Istvánt, Menyhért Miklóst, Gara Arnoldot.) Koós Judith munkájában más helyen sem mulasztja el, hogy Kozma Lajos mellett a vele együtt vagy egy stílusban dolgozó korabeli iparművészekről vagy építészekről szóljon, amely ilyen hézagpótló munkánál fontos és igen dicséretes. A fejezetben a továbbiakban képet nyerünk Kozma legismertebb megbízásairól, így az ún. Műbarát Háza berendezéseiről és dekorációiról, valamint a magánrendelők részére készült számos bútort, színes festett bútort, intériert, textil tervről. Nem mulasztja el a könyv azt a kiváló iparosgárdát is megemlíteni, akiket Kozma foglalkoztatott. A tervek leírásánál a szerző részletesen elemzi Kozma figyelemre méltó rajzi megoldásait, kitűnő rajzkészségét, bútorterveinél a tárgyak szerkezeti jellegzetességét, amely mindig logikus és statikailag biztos volt. A bútortok mellett a fejezet részletesen tárgyalja és kiemeli Kozma intérierművészeti alkotásait, így a stilizált kazettás mennyezet terveit, a későbbi barokkos, gazdag stukkó-díszekkel, lakkcsiszolással és aranyozott kiképzéssel tervezett intériert vagy a franciás terveket, majd a bútortokon alkalmazott nagyszerű intarzia-technikát. Kozma tervezőművészte az intériert minden darabjára kiterjedt, figyelemre méltóak kandalló, rászatok tervei. Különböző hatások közül a könyv kiemeli azt, hogy Kozma különösen érzékenyen reagált a XVIII. századi kínai bútorművészet sajátosságaira. Mindezekből — Chippendale, colonnial — „formai, technikai és díszítő-elemeket vesz át, úgy azonban, hogy alkotó művészetében újjáteremt azokat — mind ezeknek újraalkotásából eddig soha elő nem forduló iparművészeti újbarokkolt teremt.” A húszas évek második felében Kozma formában, ornamentikában leegyszerűsödik, „ez az átmeneti idő a barokktól a következő, konstruktív (modern) korszakához vezet”. Ennek a korszaknak jellegzetes alkotásai az üvegablakok, mozaikburkolatba beépített szekrények, kandallók, lámpák, szőnyegek. A fejezet ilyen módon a művész egy-egy alkotó periódusának legjellemzőbb bútortípus leírását adja és azokat a „konstrukcionális jelleg, a technika, az anyag szerint” tárgyalja. Egyes esetekben vizsgálat alá veszi a tervrajz és az alkotás közötti kapcsolatot, ilyen módon közli és elemzi Kozma alkotói módszerét.

A könyv harmadik fejezete Kozma Lajos építészeti alkotásairól szól. Tanulmányainak leírása kapcsán felsorolja Kozma akkori kiváló professzorait a Műegyetemen, külföldi utazásait, azokból leszűrt tapasztalatokat, és ezen keresztül az új építészeti irányvonal alapelveit. Érzékelteti és vizsgálja, hogy Kozma milyen tudatosan követte a kor szavát — elszakadást a történelmi stílusoktól és azt a szándékot, hogy a „Fiatalok”-kal együtt korszerű, nemzeti karaktert viselő új építészetet teremtsen. Későbbiek során a túlzott népi dekorációt elhagyva a szerkezeti elemekre terelődött a hangsúly, lásd a kor kitűnő építészeinek — Lajta Béla, Pogány Mór, Vágó József, Szivessy Tibor, Jánszky Béla — munkáit. A könyvben szereplő néhány épületterv Kozma kiváló rajzkészségét ismételtelen példázza. A korszak többi, hasonló tehetséges építészevel együtt, akik mint bűtortervezők is kiválóak



voltak, Kozma is terveiben szinte megálmodja nemcsak az épület külső megjelenését, de a teljes belső tér kialakítását, elrendezését is. Ezért korszerű mai napig is az a sok családi ház, nyaraló számára készült terv, amely tervezőirodájából kikerült. Az épületszerkezeti megoldások, a korszerű anyagok felhasználása mind előremutató, haladó irányvonal bizonyítékai. A könyv ebben a fejezetben tárgyalja Kozma portálterveit, vásárok pavilonterveit, valamint szálloda tervezését és annak építészeti és belső-építészeti kialakítását. Külön hangsúlyt kapnak Kozmának a harmincas évekből származó Átrium-ház tervei. A fejezet végén megemlíti a szerző Kozmának a felszabadulás utáni működését, az értékes pedagógiai és művészi al-

kotásait, amelyeket korán bekövetkezett halála tragikusan félbeszakított.

A könyv befejezése összegezi Kozma művészi egyéniségét „kora magyar művészetében a grafikus, iparművész, építész, formatervező, művészeti író, kritikus és pedagógus egyéniség ritka típusát”. Koós Judith igen gazdag forrásanyaggal egészíti ki könyvét, szemelvényeket közöl Kozma Lajos művészeti írásából és majd 300 darab jól összeválogatott képanyaggal illusztrálja monográfiáját. A könyv tipográfiai megjelenése (Gábor Péter munkája) külön dicséretet érdemel.

*Visy Lajosné*

# MOJZER MIKLÓS: M. S. MESTER PASSIOKÉPEI AZ ESZTERGOMI KERESZTÉNY MÚZEUMBAN. MAGYAR HELIKON—CORVINA 39 OLDAL.

A címből úgy tűnik, hogy bibliofil könyvkiadónk új sorozatot indít a Szépművészeti Múzeum után (vagy mellett) leggazdagabb gyűjteményünk anyagának bemutatására. A recenzensnek könnyű lenne a feladata, ha csak azt mondaná el, ami a könyvből egyértelműen kitűnik: a legjobb fiatal művészettörténészeink egyike bemutatja M. S. mesternek Esztergomban található négy képét Szántó Tibor nemes tipográfiájával és 15 remekbe készült színes reprodukció kíséretében, köztük 11 részletet is bemutat, ami különösen jelentős, mert a részletekkel szívesen bibelődő középkori festő a képeken első pillanatra fel sem tűnő eldugott jeleneteire hívja fel a figyelmet. Ennyit könnyű megállapítani, s ezzel le is zárhatnánk az ismertetést, ha olvasás közben nem támadnának nehezen megválaszolható kérdéseink.

Talán önkorlátozásnak nevezhetnénk a felmerülő kételyeket. Ugyanennek a mesternek a Szépművészeti Múzeumban és Hontszentantalon (Antol) ugyanazon szárnyasoltárról származó egy-egy képe található és a szövegből kitűnően a szerző a rejtelmes M. S. mestert is azonosítani tudná. A kérdés első felére könnyű a felelet: nem a Selmechányát díszítő egykori szárnyasoltár maradványait akarták bemutatni, hanem csak az Esztergomban őrzötteket.

Nehezebb a szerző önmagát korlátozó törekvéseire indokot találni. Mojzer Miklós (bocsánat a hasonlatért) mint egy cirkuszi kisdobáló körülszegezi a képek alkotóját, s mikor az lelép a színhelyről, kérdőjelet rajzol a helyére.

M. S. mester a magyarországi művészettörténet egyik legrejtélyesebb szereplője. Ismerjük nevének kezdetét, mert odafestette a feltámadási jelenet koporsójának párkányára a készülési évvel együtt (MS 1506). Ezzel a mesterjelzéssel a magyar kutatás nem tudott mit kezdeni (sőt, a német tudomány sem), bárkivel is azonosítani. Ugyanakkor az sem volt vitás, hogy a képek az európai festészet északi ágának Dürer előtti élvonalába tartoznak. Azonosították egy bizonyos Sebestyén mesterrel, akinek a nevét ez időben egy gyilkosság miatt foglalták oklevélbe, de ha ez a feltevés meg is állt volna, csak az egyik ismeretlen helyettesítik a másikkal. Sebestyén mesterről sem tudunk semmit. A háború előtti német művészettörténet megkísérelte Schangauerrel azonosítani, noha a helytelenül értelmezett mesterjegy mellett a képek stílusa annak ellentmondó. Nem maradt más hátra, mint az ismeretlen mestert beilleszteni mű-

vészetünk történetébe s kifejezni, melyek a „magyar” sajátosságai. Ez utóbbi, mivel nem kívántattak konkrétumok, nem is volt oly nehéz.

Mojzer Miklós már évtizedek óta foglalkozik a rejtélyes mesterrel, de nem a nevet kereste, hanem művésztének forrásait. Szakmánk klasszikus és legújabb módszereivel feloldotta a képeken látható zászlók szimbolikus jelentését, kimutatta, hogy melyik kompozíció, alak stb. milyen kortárs metszetről származik s meg is indokolja, hogy ez az eljárás 1500 táján bevett és szokásos volt. Éppen csak az utolsó szót nem mondja ki, hogy — bár a feltámadáson látható szignatúra hiteles — a mester MZ monogrammistával azonos, akinek 22 rajzát, három képét számontartja a szakirodalom. Itt kezdődnek a bíráló problémái.

Mindannyian egyetérthetünk, hogy csak tudományosan megalapozott eredményeket lehet az ismeretterjesztésben felhasználni. Ennek ellenére az elmúlt negyed század örvéndetesen megszorodott ismeretterjesztő irodalmában nagyon sok új eredményt is publikáltak, melyet a szerzők később bizonyítottak be valamelyik tudományos feldolgozásukban. Mojzer Miklós biztosan tudni véli a kerekén egy százada ismert (mert az árvíz-károsultak javára rendezett kiállításon 1876-ban kerütek bemutatásra) képek mesterét. Igaz, mindmáig nem bizonyította be a vázolt megoldást, de én elhinném neki.

A szerző tehát teljesen korrekt volt, mikor még nem publikált eredményeit nem használta fel ismeretterjesztési célokra, bár körülírva utalt rá. Lehet, hogy a nagyközönség számára szenzáció, hogy az eddig ismeretlen MS mester azonos a magát rajzain MZ monogrammal jelölő mesterrel. Bizonyos, hogy a szakma számára izgalmas olvasmány lesz ennek bizonyítása, de ezért a kis könyvben a mester kérdést is határozottabban meg lehetett volna világítani. A szerzőnek azonban egy vonatkozásban igaza van. A laikus olvasót esetleg lekötne, ki volt a képek mestere, noha nem ez a lényeg. Alapjában véve teljesen jelentéktelen lenne megtudni, milyen névre hallgatott a selmechányai oltár mestere, ha a megrendelő a programot adónak, tehát a társadalmi célkitűzésnek és környezetének, valamint a művészi megvalósítás formái összetevőjét és eredetét nem ismerjük. Ezekről a lényegbe vágó kérdésekről viszont nagyon szép elemzéseket és megállapításokat olvashatunk a könyvben.

*Dercsényi Dezső*



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Helle Mária Agócs András  
A kézirat nyomdába érkezett: 1976. IX. 8. — Terjedelem: 13,5 (A/5) ív  
77.3572 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György







## СОДЕРЖАНИЕ

### НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

|   |     |
|---|-----|
| ГЕЗА ЭНТЦ: Искусство в Венгрии 1470—1630 .....  | 269 |
| КЛАРА ГАРАШ: Барочное искусство в Венгрии ..... | 273 |
| АННА ЗАДОР: Искусство эпохи просвещения .....   | 281 |

### ИССЛЕДОВАНИЯ

|  |     |
|--|-----|
| ЭДИТ ПОГАНЬ-БАЛАЖ: Античные пластичные образы гравюр Мантени .....                         | 293 |
| ЛАЙОШ ВАЙЕР: Неизвестный портрет Марциа Галеотто .....                                     | 316 |
| ИМРЕ КАТОНА: Мастерская художника М. Ш. и прикладное искусство<br>в горных городах I ..... | 321 |
| ТЕРЕЗ ГЕРСИ: Неизвестные рисунки Яна Шпекерта .....  | 339 |

### ДОКУМЕНТАЦИЯ

#### ВЕНГЕРСКИЕ ХУДОЖНИКИ В МИРЕ

|  |     |
|--|-----|
| ЭНДРЕ БАЕМИ-ЛАЗАР: Братья Тинаире .....      | 349 |
| КИНГА С. ГАЛТЕНБЕРГЕР: Ференц Дюркович ..... | 352 |

### ДИСКУССИЯ

|   |     |
|---|-----|
| ДЁЗЁ ГЕРЁ: Памятники османско-турецкого зодчества в Венгрии —<br>доклад о кандидатском трактате .....     | 356 |
| Критическое мнение оппонента Геза Энтца .....   | 357 |
| Критическое мнение оппонента Ежефа Перени .....   | 359 |
| Ответ Дёзё Герё .....   | 359 |
| ШАНДОР ШОПРОНИ: Отчет о деятельности Общества венгерских археологов<br>и искусствоведов в 1975 году ..... | 362 |

### ОБЗОР КНИГ

|   |     |
|---|-----|
| ИШТВАН БИБО: рец. «История Будапешта III. том.» Будапешт. Издательство<br>Академия 1975 .....   | 363 |
| ЛАЙОШНЕ ВИШИ: рец. Юдит Коош: Творчество Лаэта Козии. Будапешт. Из-<br>дательство Академия, 1975 .....  | 364 |
| ДЕЖЁ ДЕРЖЕНИ: рец. Миклош Мойзер: Картины Пассиона мастера MS в<br>Христианском Музее в Эстергеме. Издательство Вен-<br>герский Хеликон и Корвина. 1976. .... | 366 |

На обложке: Мантени: Воскресение





## TABLE DES MATIÈRES

|   |     |
|---|-----|
| ENTZ, GÉZA: L'art en Hongrie entre 1470 et 1630. .... | 269 |
| GARAS, KLÁRA: L'art baroque en Hongrie. ....          | 273 |
| ZÁDOR, ANNA: L'art de l'âge des lumières. ....        | 281 |

## RECHERCHES

|  |     |
|--|-----|
| POGÁNY-BALÁS, EDIT: Préfigurations de sculptures antiques aux gravures de Mantegna. .... | 293 |
| VAYER, LAJOS: Portrait inconnu de Galeotto Marzio. ....                                  | 316 |
| KATONA, IMRE: Atelier de maître MS et l'industrie d'art des villes minières. I. ....     | 321 |
| GERSZI, TERÉZ: Les crayons inconnus de Jan Spechaert. ....                               | 339 |

## DOCUMENTATION

### ARTISTES HONGROIS AU GRANDE MONDE

|  |     |
|--|-----|
| BAJOMI LÁZÁR, ENDRE: Les frères Tinayre. ....    | 349 |
| SZ. HALTENBERGER, KINGA: Ferenc Gyurkovits. .... | 352 |

## DISCUSSION

|  |     |
|--|-----|
| GERŐ, GYŐZŐ „Les monuments de l'architecture osmanlie en Hongrie” — Travail doctorat                           |     |
| ENTZ, GÉZA: Opinion d'opposition ....  | 356 |
| PERÉNYI, JÓZSEF: Opinion d'opposition ....   | 357 |
| Réponse de Győző Gerő ....   | 359 |
| SOPRONI, SÁNDOR: Rapport d'activité en 1975 de la Société Hongroise de l'Archéologie et d'Histoire d'Art. .... | 362 |

## REVUE DES LIVRES

|  |     |
|--|-----|
| BIBÓ, ISTVÁN: Compte rendu du livre: Budapest története III. kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó 1975. ....   | 363 |
| MME LAJOS VISY: Compte rendu du livre de Judith Koós: L'œuvre de Lajos Kozma Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. ....   | 364 |
| DERCSÉNYI, DEZSŐ: Compte rendu du livre de Miklós Mojzer: Les tableaux de la Passion de maître MS au Musée Chrétien d'Esztergom Budapest, Magyar Helikon—Corvina Kiadó, 1976.. | 366 |



*Sur la couverture: Mantegna: Résurrection*

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőnél, a Posta hírlapüzleteiben, és a POSTA KÖZPONTI HÍRLAPIRODÁNÁL (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj: 100. Ft. Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓNÁL, 1363 Budapest V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111—010.  
Pénzforgalmi jelzőszám: 215—11488, és  
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTban, 1363 Budapest V., Váci utca 22. Telefon: 185—680.